This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

852.09
T374
v.6

LELAND·STANFORD·JVNIOR·VNIVERSITY

Theatergeschichtliche Forschungen.

Herausgegeben

von

Berthold Litzmann
Professor in Bonn.

VI.

Gisbert Freiherr v. Vincke: Gesammelte Aufsätze zur Bühnengeschichte.

Hamburg und Leipzig.
Verlag von Leopold Voß.
1893.

Gesammelte Aufsätze

zur

Bühnengeschichte.

Von

Gisbert Freiherrn v. Vincke.

Hamburg und Leipzig.
Verlag von Leopold Voß.
1893.

225930

STANFORD LIBRARY

Inhalt.

Seite.

Vorwort . . . . . VII.

I. Was uns fehlt zur Deutschen Bühnengeschichte . . . 1

II. Friedrich Ludwig Schröder, der deutsche Shakspere-Begründer (Shakspere-Jahrb. XI, 1876) 5

III. Drei Mannheimer Schauspieler vor hundert Jahren (Westerm. Monatsh. 1880 März) 21

IV. Schröder und Iffland's „vornehmer Anstand" auf der Bühne 56

V. Zur Geschichte der deutschen Shakespere-Übersetzung (Sh. Jahrb. XVI, 1881) 64

VI. Zur Geschichte der deutschen Shakspere-Bearbeitung (Sh. Jahrb. XVII, 1882) 87

VII. „Die beiden Veroneser" in alter Bearbeitung (Sh. Jahrb. XXI, 1886) 106

VIII. Schiller als Shakspere-Bearbeiter (Sh. Jahrb. XV, 1880) . 115

IX. „Wie es euch gefällt" und seine neueren Bearbeiter (Sh. Jahrb. XIII, 1878) 123

X. Sheridan's „Lästerschule" seit hundert Jahren (Neue Zeit 1879, No. 25) 141

XI. Spanische Schauspiele in Deutschland (Westerm. Monatsh. 1882, Juli) 148

XII. Shakspere und Garrick (Sh. Jahrb. IX, 1874) . . . 171

XIII. Shakspere-Behandlung in England — seit dem Tode des Dichters bis zum Tode Garrick's (Sh. Jahrb. IX, 1874) 188

XIV. Garrick's Shakspere-Behandlung (Sh. Jahrb. XIII, 1878) 200

XV. Zweifelhafte Shakspere-Stücke (Sh. Jahrb. VIII, 1873.) 209

XVI. König Eduard III. (Sh. Jahrb. XIV, 1879.) . . . 221

XVII. Shakspere auf der englischen Bühne seit Garrick (Sh. Jahrb. XXII, 1887.) 238

Vorwort.

An Stelle des Verfassers ergreift der Herausgeber das Wort. Am 5. Februar 1892 schied Gisbert Freiherr v. Vincke aus dem Leben, und an ihm verlor Drama und Schauspielkunst einen der feinsinnigsten Liebhaber, die deutsche Theatergeschichte einen der emsigsten und gewissenhaftesten Forscher. Es darf daher wohl auch die vorliegende Sammlung, deren Anordnung und Bereitung für den Druck Vincke bis in die Todesstunde beschäftigte, auf Teilnahme und Willkommen bei allen denen rechnen, die für die Bestrebungen der „Theatergeschichtlichen Forschungen" überhaupt ein Interesse haben. Weitaus die Mehrzahl der hier vereinigten Aufsätze ist bereits früher im Druck erschienen, aber alle haben vor dem erneuten Abdruck durch den Verfasser eine mehr oder minder erhebliche Um- und Durcharbeitung erfahren. Der Aufsatz „Schröder's und Iffland's vornehmer Anstand auf der Bühne" ist eine breitere Ausführung einer Anmerkung zu dem Vortrage Shakspere und Schröder im Shakespearejahrbuch (X S. 1—30), der einleitende Akkord „Was uns fehlt zur deutschen Bühnengeschichte" knappere Zusammenfassung allgemeiner Ausführungen, zu denen ursprünglich eine Besprechung von Uhdes Geschichte des Hamburger Stadttheaters den Anlaß gegeben hatte. Über die Herkunft der übrigen enthalten die Verweisungen im Inhaltsverzeichnis den wünschenswerten Aufschluß.

Die Thätigkeit des Herausgebers hat sich im wesentlichen auf eine Überwachung des Druckes beschränkt. Nur im Eingang habe ich hin und wieder Ergänzungen — durch [ ] kenntlich — eingeschaltet;

später aber mich derartiger Eingriffe, trotzdem des Verfassers Vertrauen mich mit weitgehendsten Befugnissen ausrüstete, gänzlich enthalten. Wäre der Verfasser am Leben geblieben, würde vielleicht manches in zwölfter Stunde noch eine wesentliche Umgestaltung erfahren haben; die hätte aber, um den Zweck der Verwertung der Ergebnisse neuester Forschung zu erfüllen, so radikal eingreifen müssen, daß wie z. B. in „Schiller als Shakspere-Bearbeiter" etwas ganz Neues daraus geworden wäre. Dazu hielt ich mich, unter den obwaltenden Umständen, allein nicht mehr berechtigt. Beruht ja doch auch der Hauptwert dieser dramaturgischen und theatergeschichtlichen Aufsätze nicht darin, daß sie den neuesten Stand der Forschung, sondern daß sie das Bild eines vornehmen, wissenschaftlichen Ernst und feinen Kunstsinn in seltener Weise vereinigenden Geistes widerspiegeln, und so zur Nacheiferung anregen.

Bonn am Rhein, Dezember 1892.

B. L.

I.

Was uns fehlt zur Deutschen Bühnengeschichte.

Die Geschichtschreibung nahm bei unsrer heimischen Bühne nicht den Verlauf, welchen der Gegenstand durch seine Bedeutung verdient hätte. Mochte die Blüte der Schauspielkunst bei andern Völkern früher zur Reife gediehen sein, so erwies sich doch, schon vor länger als hundert Jahren, deutsche Schauspielkunst ihnen mindestens ebenbürtig; trotzdem blieb eine allgemeine Geschichte der deutschen Bühne lange Zeit frommer Wunsch — und man darf sagen: dieser Wunsch besteht heute noch, wenn auch Anläufe geschehen zu seiner Erfüllung, wenn auch grade in jüngster Zeit reger Sammelfleiß dem künftigen Geschichtschreiber vorgearbeitet hat.

Robert Prutz war der erste Bahnbrecher auf dem allgemeinen Gebiet: im Winter 1845 hielt er zu Berlin und Stettin seine „Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters," welche dann 1847 als Buch erschienen[1]). Der Verfasser bezeichnet sie als „Vorarbeit zu einer künftigen Geschichte unserer Bühne"; man muß nur bedauern, daß er nicht selber diese letztere folgen ließ auf die Vorarbeit, welche ausgeht von den frühesten Anfängen und noch das erste Drittel unseres Jahrhunderts umfaßt. Störend wirkt darin häufiges persönliches Hervortreten des Verfassers, der seine Unzufriedenheit mit den damaligen staatlichen Zuständen, namentlich in der engeren preußischen Heimat, höchst unvermittelt zur Sprache bringt, wie sehr auch, an und für sich, manches herbe Wort berechtigt erscheint. Man kommt fast auf den Gedanken, als sei deutsche Theatergeschichte blos das Fahrzeug, um fernabliegende Stoßseufzer möglichst harmlos in die Welt hinauszutragen.

Bald nach Prutz brachte Eduard Devrient seine „Geschichte der deutschen Schauspielkunst"[2]). Mit dem Ursprung der Kunst beginnend,

[1]) Berlin. Verlag von Duncker und Humblot.

[2]) Leipzig. Verlag von J. J. Weber. Bd. I—III. 1848; Bd. IV, 1861; Bd. V, 1874.

wird das Werk bis auf die neueste Zeit fortgeführt. Der Verfasser, dem tüchtige Bildung nicht fehlt, weiß des Anziehenden und Anregenden um so mehr zu bieten, weil er als Sänger, Schauspieler, Bühnenleiter und Bühnendichter, sein ganzes Leben hindurch thätig war. Aber grade in dieser eignen Thätigkeit ist es auch begründet, daß ihm die volle Unbefangenheit fehlt — und nicht blos, wo von Selbsterlebtem, Selbsterstrebtem berichtet wird. So entsteht Voreingenommenheit „für" und „gegen", ihr gesellt sich Fahrlässigkeit bei Benutzung oder Nichtbenutzung der Quellen, welche vielfach unrichtige Angabe zur Folge hat. Es mangelt eben gründliche Sorgfalt, die doch ein Geschichtswerk verbürgen sollte — und uns mangelt noch immer die zuverlässige Geschichte der deutschen Bühne; denn auf diesem allgemeinen Gebiete bewegt sich kein Andrer außer Prutz und Devrient.

Dagegen fehlt nicht eine große, täglich sich mehrende Anzahl besondrer Schriften, die viel Werthvolles bringen für den, der umsichtige Prüfung zu üben versteht. Selbstverfaßte Lebensläufe von Schauspielern zeigen nur allzuoft, wie das Sammeln des rohen Materials doch nicht ohne Weiteres zusammenfällt mit dessen Gestaltung in künstlerischer Form: sie lassen bedauern, daß Begabung des Darstellers und Begabung des Schriftstellers selten Hand in Hand geht. Leicht wird auch — wie bei Iffland's thränenseligem Bruchstück — die Erzählung von Vorgängen, statt treu zu sein, vielmehr eine Vertheidigungsschrift in eigner Sache. Daneben haben wir Einzelschilderungen, welche nur bestimmte Bühnen und deren Leitung behandeln oder auch einen weiteren Kreis in's Auge fassen. Die „Theater-Erinnerungen" von Gustav zu Putlitz[1]) berichten mit schlichter Wahrheit ohne Dichtung eine Laufbahn von den zaghaften Anfängen des Bühnendichters bis zur vollendeten Sicherheit des Bühnenleiters, dem es Ernst ist um die Kunst. Alle bedeutenden Namen unter Denen, welche während eines vollen Vierteljahrhunderts für die Bühne schrieben oder auf der Bühne wirkten, begegnen uns, aber nicht in trockner Aufzählung, sondern in lebendiger Thätigkeit, mit gerechter Würdigung ihres Schaffens. Das Buch betont nicht den Zweck zu belehren, und doch enthält es die Fülle goldener Lehren für Jeden, der als Dichter, als Darsteller, als Leiter zur Bühne hingezogen wird.

---

[1]) 2 Bde. Berlin, Gebrüder Paetel. 1874. Neuer Abdruck: i. d. Ausgewählten Werken. Bd. V.

Einen neuen Weg betrat Hermann Uhde in seinem Buche: „Das Stadttheater in Hamburg 1827—1877. Ein Beitrag zur deutschen Culturgeschichte“ [1]). Der Gegenstand mußte verlockend sein für den Geschichtschreiber: unter den deutschen Bühnen hat die Hamburger schon früh einen hervorragenden, zeitweilig den höchsten Rang eingenommen. Lessing erachtete sie seiner Dramaturgie würdig; hier wirkten: Ackermann, Ekhof, Schröder, Dorothea und Charlotte Ackermann, Brockmann, der erste deutsche Hamlet von Bedeutung. Für die frühere Geschichte dieser Bühne waren schon thätig: J. F. Schütze [2]), F. L. Schmidt [3]), K. A. Lebrun [4]); so verlohnt es sich, hier deren weitere Geschichte im Rahmen eines Zeitbildes entwickelt zu sehen. Seinen Standpunkt bezeichnet Uhde in den Worten (S. 654): „Nie ist bisher der Versuch gewagt worden, ein Theater als wichtigen und eingehender Forschung würdigen Gegenstand dergestalt zum Mittelpunkte einer monographischen Darstellung zu machen, daß daneben beständig klar angedeutet wird, inwiefern alle andern Gebiete des geistigen, staatlichen, kirchlichen und gesellschaftlichen Lebens mit der Bühne zusammenhängen. Die Beziehungen derselben zum Publikum, zur Presse, zur dramatischen Literatur, zur Gesetzgebung, zu den großen Geschicken unseres Vaterlandes u. s. w. wurden erörtert; und während z. B. Eduard Devrient in seiner Geschichte der deutschen Schauspielkunst die Frage gar nicht aufwirft: wie das vaterländische Theater etwa zur Zeit der Napoleonischen Fremdherrschaft sich verhalten habe? ist in gegenwärtiger Arbeit der nationale und politische Gesichtspunkt stets zuerst gewahrt. Schlimm genug, daß die deutsche Bühne gerade unter diesem am elendesten erscheint. Niemand wird einwenden wollen: hier sei nur von Hamburgs Bühne im Besondern, nicht aber von der deutschen Bühne im Allgemeinen die Rede; die Geschichte des Hamburger Stadttheaters seit 1827 erzählen, heißt: ein Bild der Zustände entrollen, wie sie in der Neuzeit überall herrschten. Nur Namen, auf die es nicht ankommt, ändern sich, und auch diese keineswegs immer — man denke an die Wandervirtuosen u. s. w. — die künstlerischen Vorgänge bleiben im Ganzen genau dieselben, gleichviel, welcher deutschen Städte Theater-

[1]) Stuttgart, Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung. 1879.

[2]) Hamburgische Theatergeschichte. Hamburg, 1794.

[3]) Geschichte des Hamburgischen Theaters (bis 1786) in s. Almanach für's Theater 1809—11.

[4]) Geschichte des Hamburger Theaters (bis 1817) in seinem Jahrbuch für Theaterfreunde. Hamburg 1841.

wesen oder Unwesen geschildert wird. — — Die künstlerische Zuchtlosigkeit blieb sich gleich in Ost und West, im Süden und Norden; die Nullität der oberen Leitung, die dünkelvolle Dummheit der Regisseure, die Faulheit glänzend bezahlter Comödianten, worunter das Publikum der Hansastadt ein halbes Jahrhundert zu leiden hatte — sie findet anderwärts so zahlreiche Beispiele, daß die Geschichte des Stadttheaters zu Hamburg in solchen Dingen — und gerade sie bilden das Entscheidende! — leider als typisch für ganz Deutschland gelten muß. Mehr noch: gleich dem begrenzten Raume scheint auch die Zeit, welche gegenwärtige Arbeit umspannt, vor dem geistigen Auge; die fünfzig Jahre von 1827 bis 1877 erscheinen nur zu oft wie der Tag, der gestern vergangen ist."

Auch Berthold Litzmann sagt im Vorwort zu seiner Lebensgeschichte Schröder's[1]): „Wenn mein Buch überhaupt eine Berechtigung haben soll neben der älteren Biographie, so liegt sie ja eben darin, daß ich die eine und wenn man will die Hauptseite in diesem Künstlerleben, die Meyer so gut wie ganz unberücksichtigt gelassen, als Kern- und Ausgangspunkt meiner Darstellung genommen habe: die Stellung Schröders in und seine Beziehungen zu den literarischen Fragen und Bewegungen seiner Zeit. Aus dem Gefühl heraus, daß diese Aufgabe bei einem Manne von der Bedeutung Schröder's noch der Lösung harre, ist meine Biographie erwachsen."

Uhde und Litzmann zeigen den rechten Weg, der zum rechten Ziele führen muß. Was uns fehlt, das ist vor Allem eine deutsche Bühnengeschichte, geschrieben aus diesen Gesichtspunkten von berufener Hand, mit unbefangenem Urtheil.

Ferner aber fehlt uns noch: die Lebensgeschichte Iffland's, welche überreiche Beziehungen bietet — zur Schauspielkunst, zur Bühnengeschichte. Der Stoff ist vorhanden — in Schriften, gedruckten und ungedruckten. Auch hier bedarf es nur des unbefangenen Urtheils, der berufenen Hand. Da ist uns England weit voraus: entweder hinterließen seine großen Schauspieler eigene werthvolle Aufzeichnungen oder bewährte Freunde brachten bald die Schilderung der Hingeschiedenen. Wir sollten nicht vor der Schwierigkeit zurückschrecken, lange Versäumtes endlich nachzuholen.

---

[1]) Friedrich Ludwig Schröder. Ein Beitrag zur deutschen Literatur- und Theatergeschichte von Berthold Litzmann, Professor a. d. Universität Jena. Hamburg und Leipzig. Verlag von Leopold Voß. Bd. I, 1890.

II.

Friedrich Ludwig Schröder, der deutsche Shakspere-Begründer.

Das Gedeihen des Theaters verlangt Dreierlei: tüchtige Stücke, tüchtige Darsteller, tüchtige Leitung; und Tage des Glanzes erschienen immer dann, wenn ein Mann in allen drei Richtungen sich hervorthat. Das beweisen die Namen Shakspere, Molière, Garrick, Schröder und Iffland; sie vertreten während zweihundert Jahren eine seltene Blüte des Theaters in England, Frankreich, Deutschland. Drei von ihnen sind zugleich durch ein engeres Band verbunden. Garrick und Schröder, die Zeitgenossen, verdanken ihren Ruf und Ruhm nicht zum kleinsten Teil dem Beistande Shakspere's: wenn ihn Garrick für die heimische Bühne wiedergewann, mußte ihn Schröder für die fremde Bühne gewinnen. Seine erste Bekanntschaft mit dem britischen Dichter fällt in die Königsberger Zeit, wo Mr. Stuart, ebenso gewandt als Redekünstler wie als Drahttänzer, ganze Scenen aus Hamlet, Lear, Othello dem vierzehnjährigen Schröder vortrug. Vier Jahre später erschien Wieland's Übersetzung; sie brachte nur 22 Stücke, und was sie brachte, war nicht überall vollständig, nicht überall richtig, das knappe Dichterwort trug oft ein schlotterndkahles Kleid, der Clown wurde noch als „Pickelhäring", „Harlequin" oder „Hanswurst" eingeführt. Aber Schröder erkannte den Kern: die Übersetzung diente ihm als Hausbuch. Er stiftete in Hamburg den Verein der Theaterfreunde: Shakspere und Sophokles kamen da zur Vorlesung, während ihn Pläne der Darstellung ihrer Meisterwerke beschäftigten. Gottsched's Bannstrahl gegen Shakspere war längst ohnmächtig; für diesen erhoben sich Deutschland's beste Männer, vor Wieland schon Johann Elias Schlegel, Lessing, Moses Mendelssohn, mit ihm und nach ihm Herder, Bürger, Goethe. — In Wien brachte der Schauspieler Stephanie der jüngere bereits 1772 einen wunderlichen Macbeth auf die Bühne, welcher erst mit dem fünften

Akte des Originals begann und doch seine richtigen fünf Akte zählte. Vom Geiste Shakspere's ist wenig zu spüren, dafür erscheint öfter der polternde Geist König Duncan's; Macbeth wird von der wahnsinnigen Lady Macbeth erstochen, und über ihr stürzt schließlich das brennende Schloß zusammen. Anders, fast umgekehrt, behandelte der Wiener Schriftsteller Franz Heufeld im folgenden Jahre den Hamlet: hier werden vier Akte verwendet für die erste Hälfte des Shakspere'schen Trauerspiels, und dessen zweite Hälfte ist in den fünften Akt zusammengedrängt, wobei dann Opheliens Wahnsinn, die Reise nach England, die Kirchhofscene, das Fechtspiel, Fortinbras, selbst Laertes ganz ausallen, während Hamlet ungefährdet den Thron besteigt. Wieland's Übersetzung diente als Grundlage.

Schröder wurde des Bedenkens nicht Herr: ob überhaupt, und in welcher Gestalt seinen Hamburgern Shakspere vorzustellen wäre? Alle Zweifel entschied der Zufall. Im Jahre 1776 sah er zu Prag den Heufeld'schen Hamlet aufführen; die mächtige Wirkung bestimmte ihn sofort, das Gleiche zu wagen, und dem Entschlusse folgte rasche That. Am 24. August wurde die Arbeit begonnen, am 20. September erschien der Dänenprinz zu Hamburg auf den Brettern. Also binnen 4 Wochen: Fertigstellen des Wortlauts, Ausschreiben aller Rollen, Leseproben, Lernen von Seiten der Schauspieler, sämtliche Theaterproben, endlich die Darstellung. In der ursprünglichen Fassung zeigen sich manche Spuren dieser Eile, wohl auch des Zagens: sie stützt sich anfangs ganz auf Heufeld, dann aber ist dessen Akteinteilung verbessert, Opheliens Wahnsinnscenen sind aus Wieland eingefügt. Stets erkennt man die Absicht, Handlung und Schauplatz möglichst zu vereinfachen. Beibehalten werden die Heufeld'schen Namen: Oldenholm, Gustav, Bernfield, Ellrich, Frenzow für: Polonius, Horatio, Bernardo, Marcellus, Franzisco Eine zweite Fassung gibt dann sechs Akte, zu bequemerer Einteilung bedingt durch Herstellung des Laertes (der freilich unter die Dänen-Namen nicht passen will) und der Todtengräberscene; die Reise nach England wird wenigstens vorbereitet, nur kommt sie nicht zur Ausführung; aber Opheliens Begräbnis, das Fechtspiel, Fortinbras — sind ein für alle mal beseitigt, Hamlet und Laertes müssen ohne Gnade am Leben bleiben. Inzwischen war Eschenburg's Übersetzung erschienen, welche, Wieland's Arbeit verbessernd und vervollständigend, den ganzen Shakspere brachte. Sie wurde für die dritte Hamlet-Fassung benutzt, welche am 6. Februar 1778 zuerst auf der Bühne erschien.

Hier ist die Totengräberscene abermals entfernt: ihre Scherze zwischen dem übrigen tiefernsten Inhalt schienen anstößig, auch fehlte ihr die eigentliche Begründung durch Opheliens Begräbnis, und fünf Akte werden nun hergestellt. Durch alle drei Fassungen laufen zwei schwer begreifliche Änderungen: das reuige Gebet des Königs: „O, meine That ist faul", und Hamlets Rede dazu: „Jetzt könnt' ich's thun" kommen vor der der Schauspielscene, durch welche bei Shakspere des Königs Gewissensangst erst ihren Anstoß erhält. Sodann bekennt die sterbende Königin unter Donnerrollen ihre Mitwissenschaft um den Tod des ersten Gatten. Im übrigen verdient die Mühe des steten Nachbesserns desto größere Anerkennung, nachdem eine mächtige Wirkung schon bei der ersten Aufführung erzielt war. Franz Hieronymus Brockmann, der erste Darsteller des Hamlet, hat merkwürdigerweise den Prinzen leichtblütig aufgefaßt: die Scenen: „Schwört auf mein Schwert" und: „Geh in ein Kloster" wurden von ihm mit Laune gegeben. Das Überraschende des Ganzen ließ fürerst keinen Tadel laut werden, man begriff nicht gleich, wie es anders sein könne? Dagegen war Dorothea Ackermann, Schröders Stiefschwester, als Ophelia vollendet; würdig ihr zur Seite stand das Ehepaar Reinecke als Herrscherpaar; Schröder's königlich schwebender Geisterschritt, der klagend dumpfe Klang seiner Stimme weckte das Grausen der Zuschauer. Neben dem Geist spielt er zeitweise den Todtengräber mit hinreißender Laune. Den Hamlet übernahm er erst nach Brockmann's Abgang und gab der Rolle ihr volles tragisches Recht zurück; aber er trat auch dreimal als Laertes auf, damit zwei seiner Schauspieler sich in der Hamlet-Rolle versuchen könnten: den Zuschauern war die Entscheidung anheimgestellt, wem von den Dreien der Dänenprinz verbleiben solle? Die Entscheidung fiel für Schröder. — Während der ersten drei Monate wurde das Stück in Hamburg zwölfmal wiederholt; man sprach dort nur von Hamlet und Brockmann, ihn sah man ausgestellt in Kupferstich, auf Schaumünzen, in getriebenem Bildwerk. Der vielbeschäftigte Dr. Reimarus, berühmt als Arzt und als Sonderling, hörte bei Krankenbesuchen von nichts Anderem reden, er wollte das Wunder selber sehen und fuhr zu der Vorstellung, trotz aller Gegenreden seines Kutschers, dem diese Laune des Herrn doch allzu seltsam däuchte. Als der Vorhang fiel, sagte Reimarus den Freunden, die voll Spannung sein Urteil erwarteten: „Das ist recht gut, das darf Euch gefallen. Aber was sprecht Ihr immer allein von Brockmann? Auf den Geist seht! Den

Geist bewundert! Der kann mehr als die andern zusammen! — Schon im folgenden Jahre spielte Brockmann den Hamlet zwölfmal in Berlin und brachte die Schröder'sche Bearbeitung dann nach Wien, wo er beim Burgtheater eintrat. Das Stück machte unaufhaltsam seinen Weg durch Deutschland: von der Hofbühne bis zum elendesten Thespiskarren herab — überall ward es aufgeführt, und der Eindruck war kein geringerer bei den Kunstverständigen als bei der rohen Menge. Man hatte sogar Tarokkarten mit Figuren aus Hamlet. Goethe's „Wilhelm Meister" erschien — er gab der allgemeinen Stimmung Ausdruck und gab ihr neue Nahrung. Im Jahre 1790 schreibt Reichard's Theaterkalender: „Man komme nach Wien zu jeder Jahreszeit, man trifft gewiß sechs bis acht Hamlet-Spieler müßig am Markt." Und schon vor jetzt hundert Jahren unternahm eine Frau das Kunststück, den Dänenprinzen zu spielen — die schöne Felicitas Abt. Aber es scheint, daß der verhängnisvolle Name „Felicitas" sich damals für solche Spielerei gleich wenig bewährte, als in unserer Gegenwart. Unumstößlich ist die Thatsache: Schröder's Hamlet-Bearbeitung — wie viel wir auch heute an ihr vermissen mögen — sie gewann doch mit einem Schlage für Shakspere das deutsche Bürgerrecht. Auf diesem festen Grunde galt es nun fortzubauen.

Und schon nach zwei Monaten (am 26. und 27. November) brachte die Hamburger Bühne den Othello „mit neuen Kleidungen und neuen Theaterverzierungen", wie die Ankündigung lautete. Schröder folgte hier keinem Vorgänger; wenn er das Verständnis und den Mut hatte, die tragische Entwickelung ungeschwächt beizubehalten, so ist der Rückschluß gestattet, daß Prinz Hamlet als König über Dänemark für Shakspere nur den Weg ebnen sollte. Aber diesmal hatte der erfahrene Bühnenkenner sich doch geirrt: sein Schritt vorwärts war zu kühn gewesen. Welche Wandlung des Gefühls, des Geschmacks bei den Zuschauern! Noch vor hundert Jahren wurden auf offener Scene Enthauptungen mit täuschender Wahrheit aufgeführt; die Geister der Enthaupteten erschienen, ihren abgeschlagenen Kopf in der Hand tragend — daran fand Niemand Bedenken; und das Trauerspiel Polyeuctus, welches der Leipziger Dichter Kormart nach Corneille überaus frei bearbeitet hatte, gab sogar folgende Bühnenweisung:

„Zwei persianische Christen werden an Pfählen oder Kreuzen in einem angelegten Feuer aufgehängt; einer von den dabei stehenden Soldaten gehet hin und stößet dem einem Gekreuzigten die Partisan ins

Herze, dieser quälet sich ein wenig und stirbt. Hierbei werden unterschiedliche Christen noch ums Leben gebracht, als einer gesteiniget, der andere gespießet und ins Feuer geworfen."

Gegen solche Bühnenvorgänge ließe sich der Ausgang des Othello fast harmlos nennen; allein die Zuschauer waren inzwischen angekränkelt von der matten Empfindlichkeit französischer Trauerspiele und so erschien denn dem gedrängt vollen Hause Desdemona's Erwürgung — „zu schauderhaft", sie wurde überdies von Othello-Brockmann besonders stark aufgetragen. Die Hamburger Theatergeschichte meldet zu der Othello-Aufführung: „Ohnmachten über Ohnmachten erfolgten während der Grausscenen dieser ersten Vorstellung des übertragischen Trauerspiels. Die Logenthüren klappten auf und zu, man ging davon oder ward notfalls davongetragen." Die Direktion entschloß sich, den Othello bei der dritten Vorstellung (4. Dezember 1776) „mit Veränderungen" anzukündigen. Diese bestanden in Auslassungen oder Milderungen. Brockmann gefiel zwar in der Titelrolle weniger als früher, aber meisterhaft war wieder Dorothea Ackermann als Desdemona, ebenso der Jago Schröder's. Solche Bösewichte, denen das Böse Selbstzweck ist, spielte er ungern; ließ sich's nicht vermeiden, dann lag ihm daran, jeden kleinen Zug hervorzuheben, in welchem noch eine Spur von Menschlichkeit durchblickt. Müsse doch sonst der Zuschauer allen handelnden Personen den gesunden Verstand absprechen, wenn ein Schurke sie täusche, der das Siegel der Verworfenheit stets an der Stirn trage. Wie mag aber dem sonst so unbeugsamen Schröder-Jago zu Mute gewesen sein, bei dem *versöhnlichen* Schluß, welcher Othello und Desdemona wieder zusammenführte?[1])

[1]) Ludw. Brunier: „Fr. Ludw. Schröder. Ein Künstler- und Lebensbild" berichtet (S. 211):

„Es ward von der obersten Behörde Hamburg's verlangt, daß in dem letzten Akte die Verrätherei Jago's entdeckt werden solle und zwischen Desdemona und ihrem Gatten dann eine rührende Versöhnungsscene stattzufinden habe. Bei der Abhängigkeit der Theaterdirection vom Senate ward diesem lächerlichen Befehle Gehorsam geleistet und so eine derartige Verballhornung Shakespeare's dreist auf die Bühne gebracht. Bei einem solchen dictatorischen Eingreifen des Senats verdiente er es wahrlich nicht, daß ihm, sobald ein neuer Theaterprinzipal seine Bühne eröffnete, in einem besonderen Vorspiele gehuldigt und die dramatische Muse seinem Schutze empfohlen ward. — — Jedenfalls erhellt aus der angeführten Thatsache, wie schwer Schröder es hatte, seine künstlerischen Prinzipien gegen die philiströsen Ansichten des Hamburger Senats zu behaupten." Den Beweis für die „angeführte

War es diese trübe Erfahrung, welche seinem Eifer für den britischen Dichter einen Hemmschuh anlegte? Fast scheint es so, denn erst nach zwölf Monaten (24. November 1777) wird das dritte Shakspere-Stück aufgeführt, und zwar diesmal eine minder bedenkliche Komödie: Der Kaufmann von Venedig, „mit neuer Dekoration eines perspectivischen Kolonadenganges." Dorothea Ackermann war Porzia; Frau Schröder Nerissa; Schröder Shylock. Die Theatergeschichte bemerkt von ihm: „Eine treffliche Nachahmung jüdischer Sitte und Benehmens, mit dem feinsten Beobachtungsgeiste der Natur abgelauscht. Sprachton, Händeschlagung und Geberdung im Handel und Wandel hatte er sich eigen zu machen und zu veredeln gewußt." Schröder's Freund Meyer fügt hinzu: „Der Jude stand da, den Shakspere sah. Mir ist kein Schauspieler vorgekommen, der sich ihm genähert hätte, als der Engländer Macklin, und doch hab' ich Kemble gern gehabt."

Schon nach drei Wochen folgte wiederum eine Komödie: „Maß für Maß" (15., 16. und 18. Dezember). Hier ist — man erkennt nicht, weshalb? — die erste Entwickelung geändert: Der Herzog erscheint gleich als Mönch, er zog bereits seit vier Wochen in der Hauptstadt unerkannt umher, ermittelte Angelo's früheres Verlöbnis mit Mariana und erklärt jetzt erst seinem Begleiter den Zweck seiner Verkleidung. Das Lied zu Anfang des IV. Aktes wird mit überaus schwachen Versen vertauscht. Die sonstigen Abweichungen beschränken sich im Wesentlichen auf Umstellung und Zusammenlegung; von den vier ersten Akten hat jeder nur eine Verwandlung, der reichgruppierte Schlußakt bleibt fast unverändert. Schröder gab den Herzog, Dorothea Ackermann die Isabella, Frau Schröder die Mariana. So fand das Stück eine günstige Aufnahme und öftere Wiederholung.

Das Jahr 1778 brachte drei Shakspere-Stücke, zunächst (am 17. Juli) den König Lear, mit Musik von Stegmann. Schröder ändert, neben zweckmäßiger Zusammenlegung, nicht bloß den Anfang, sondern

---

Thatsache" bleibt Brunier schuldig. Im Archive der Stadt Hamburg findet sich von einem Befehl des Senats behufs Änderung der Vorstellung, nach angestellten Ermittelungen, nicht das Geringste. Die damalige Tageslitteratur, welche einen solchen Befehl schwerlich ungerügt gelassen hätte, schweigt davon gänzlich. (Vergl. Hermann Uhde, Blätter f. lit. Unterhaltung, Jahrg. 1876 S. 216.) Schröder selbst schreibt (5. Januar 1777) an Gotter lediglich: „Der Mohr von Venedig ist den Hamburgern zu schrecklich gewesen." Demnach muß angenommen werden, daß die Hamburger Theatergeschichte richtige Auskunft gab.

auch das Ende. Der ganze Eingang, die Teilung des Reiches und Kordelia's Verstoßung, ist in gedrängte Erzählung umgewandelt; Kent berichtet diese Vorgänge dem Grafen Gloster. Hier entschied die Besorgnis, daß des Zuschauers Teilnahme für Lear beeinträchtigt werde, wenn er den thörichten Zorn des Königs als Augenzeuge miterlebt habe; zugleich sollte der scharfe Abfall zwischen väterlicher Freigebigkeit und töchterlicher Hartherzigkeit eine Ausgleichung finden, wenn Beides nicht fast unmittelbar sich folgte. Der Schluß wählt einen Mittelweg, vielleicht noch im Gedanken an Othello's Schicksal: Lear stirbt, als er die ohnmächtige Kordelia für tot hält, aber diese bleibt am Leben.

Dorothea Ackermann hatte wenige Wochen vor der Aufführung die Bühne verlassen, im 26sten Lebensjahre, um sich mit dem Professor Unzer zu verheiraten. Eine große Künstlerin, im Besitze aller innern und äußern Mittel — sobald sie auf der Bühne stand, allein stets blieb es ihr peinlich, die Bretter zu betreten. Schröder beurteilte keinen strenger als die eigenen Angehörigen: auf sein Lob durften sie stolz sein; — er stellte Dorothea über ihre Schwester Charlotte, und diese, welche im 18ten Lebensjahre starb, hatte unter anderthalbhundert Rollen auch die Adelheid von Walldorf so glänzend gespielt, daß der Bruder ihre Leistung für das Vollkommenste erklärte, was er je auf irgend einer Bühne gesehen. Dorotheens Shakspere-Rollen: Ophelia Porzia, Isabelle, übernahm nun Frau Schröder, und sie stand nicht zurück hinter der großen Vorgängerin. Als Ophelia sang sie die Balladenstrophen der Wahnsinnigen nach selbst erfundener Melodie in dumpfem, verstimmten Tone; dazu das totenblasse Antlitz, die starren Blicke, der zum Lächeln verzogene Mund, indeß alle übrigen Teile des Gesichtes vom Wahnsinn gespannt sind — ein Gesamtbild fürchterlichster Wahrheit.

Frau Schröder war auch jetzt Kordelia, während Schröder's Lear aller Orten Begeisterung erweckte. Iffland wurde gefragt: ob er wirklich in dieser Rolle so groß gewesen sei? und die Erwiderung lautete: Ja, ja! Das läßt sich gar nicht beschreiben; sehen, fühlen mußte man es. Sein Blick entschied; wohin er den wandte, da erblindete man. Die Nebenspieler wagten oft kaum zu sprechen." Als Schröder den Lear zum Beginn seines ersten Wiener Gastspiels wählte, verdroß dies die Freunde Brockmann's, welcher die Rolle bis dahin erfolgreich gegeben hatte: ihre Stimme regte die Menge auf, immer lauter hetzte man gegen den anmaßenden Fremden; es hieß, er habe das Urteil der

Wiener für nichtmaßgebend erklärt. Der mißgünstige Schauspieler Stephanie der jüngere schürte im Stillen, während er offen die wärmste Freundschaft für den Gast zeigte. Schröder wurde von dem Fürsten Kaunitz gewarnt. „Ich weiß," sagte dieser, „welche Gewährsmänner Ihnen zur Seite stehen, ich weiß auch, daß ich denen beitreten werde; aber wer kann gegen das Vorurteil aufkommen? Und hier werden Sie mit ihren eigenen Waffen bekämpft: Brockmann ist Ihr Schüler." — „Durchlaucht'" erwiderte Schröder verbindlich, „etwas darf sich der Meister immer noch vorbehalten." — So kam die Vorstellung heran. Kaiser Josef erschien, dadurch ward Anstand und Sitte gewahrt — aber Stille sollte bleiben, das war die Losung der zahlreichen Gegner. Bei dem Fluch über Goneril klatschte der Kaiser Beifall, die Mehrzahl murrte; im II. Akt, wo Lear den beiden Töchtern gegenüber steht, gelang es nochmals, die steigende Teilnahme zu unterdrücken; aber der Sturm auf der Haide entfesselte doch den lange verhaltenen Beifallssturm, der dann immer auf's Neue donnernd losbrach, Freund und Feind mit sich fortreißend. Dem einstimmigen Hervorruf durfte Schröder nicht folgen, weil ein kaiserlicher Befehl diesen Mißbrauch abgestellt hatte. Fürst Kaunitz sagte ihm anderen Tages: „Wer denkt an alles? Sie hätten statt der Bühne meine Loge betreten können, um sich von dort noch einmal dem Publikum zu zeigen. Das ist nicht im Gesetz verboten." — Ganz Wien feierte den gewaltigen Schauspieler. Maria Theresia, die Kaiserin-Königin, empfing ihn in Gegenwart ihres Hofstaates mit den Worten: „Meine Gesundheit verbot mir, das Theater zu besuchen; aber das laß' ich mir nicht nehmen, den Mann kennen zu lernen, von dem meine Kinder nicht genug zu erzählen wissen, und ihm Dank zu sagen." Kaiser Joseph sprach ihn eine Stunde lang. — Die Darstellerin der Goneril war so tief erschüttert, daß sie sich entschieden weigerte, den Fluch Schröder-Lear's noch einmal über sich ergehen zu lassen. Bei einer späteren Aufführung in Hamburg machte Schröder vor diesem Fluch eine lange Pause, als ob er sich erst sammeln müsse, um die Worte zu finden. Die Zuschauer waren hingerissen, alle Freunde rühmten die neue tiefe Wahrheit seines Spiels. Lächelnd erwiderte er: „Wenn der Schauspieler durch das Ganze seiner Rolle wirkt, ist der Zuschauer leicht geneigt, ihm auch jede Einzelheit als Verdienst auszulegen. Diesmal war nur Geistesgegenwart die Ursache der Pause. Ich sah die Kulisse von einer Kerze entzündet, und der Theatermeister stand ruhig darunter, er bemerkte nichts. In der Pause

rief ich ihm zu: ‚Esel, siehst du denn nicht die umgefallene Kerze?‘ — Auf dem Burgtheater ist der Schröder'sche mildere Schluß des Trauerspiels seitdem beibehalten worden, und Heinrich Laube, der alte Bühnenkenner, tritt für denselben ein, weil das Opfern der ehrlichen, liebenswürdigen Kordelia bei der Darstellung stets als Mißton wirke.

Vier Monate nach dem Lear (am 17. und 20. November) wurde König Richard II. aufgeführt. Schröder war Richard: er hatte eine alte Vorliebe für das Stück und die Rolle; seine Frau gab die Königin, ihr waren verschiedene Reden der Constanze im König Johann zugelegt worden, so beispielsweise die Worte aus Akt III, Auftritt 1, welche bei Schlegel lauten:

„Ich will mein Leiden lehren stolz zu sein;
Denn Gram ist stolz, er beugt den Eigner tief.
Um mich und meines großen Grames Staat
Laßt Kön'ge sich versammeln; denn so groß
Ist er, daß nur die weite, feste Erde
Ihn stürzen kann; den Thron will ich besteigen,
Ich und mein Leid; hier laßt sich Kön'ge neigen.“

Damals waren solche Entlehnungen ein beliebtes Mittel, um die Wirkung zu steigern, wovon auch Dalberg in Mannheim Gebrauch machte. Der an sich schon bedenkliche Kunstgriff wurde aber noch bedenklicher, wenn das beraubte Stück ebenfalls an die Reihe kam und dem Eigentümer nunmehr die Zwangsanleihe zu erstatten blieb. — Das Spiel des Schröder'schen Ehepaars, als Königspaar in Richard II., fand wiederum vollen Beifall, allein an dem Trauerspiel fand man kein Gefallen.

Schon vierzehn Tage später (2. Dezember) folgte König Heinrich IV., beide Teile zusammengezogen. Teil I bildet die vier ersten Akte, vielfach gekürzt und umgestellt, daneben mit Verwendung einzelner Scenen aus Teil II; die Krankheit des Königs wird schon hier hervorgehoben; der fünfte Akt ist dann ganz aus Teil II zusammengefügt. Am Schluß wendet sich der Lord Oberrichter zu Fallstaff und seinen Gesellen mit den Worten:

„Der großmütige junge König hat befohlen, Euch mit Allem, was Ihr braucht, zu versehen. Sieben Meilen verbannt er Euch aber so lange, bis man bessere Sitten an Euch sieht.“

Fallstaff und die übrigen blicken sich lange an, endlich sagt Fallstaff „Gute Nacht, Bauch!“ und der Vorhang fällt. — Schröder war der biedere wohlbeleibte Ritter Hans; eine raschgezogene rote Schneckenlinie

auf jeder Backe genügte, das Vollmondsgesicht zu schaffen, seiner Rede wußte er „eine lallende, den Sekttrinker verratende Feinstimmigkeit" zu geben. Die Freunde Shakspere's begrüßten ihn mit Jubel, von der Zuschauermenge wurde das Schauspiel kalt aufgenommen. Nach dem Schlusse trat Schröder heraus, um die nächste Vorstellung anzukündigen, und sagte: „In der Hoffnung, daß dieses Meisterwerk Shakspere's, welches Sitten schildert, die von den unsrigen abweichen, immer besser wird verstanden werden, wird es morgen wiederholt." Nun folgte wirklich eine dreimalige Wiederholung, und das Stück wurde auch weiterhin aufgeführt, aber die Masse konnte ihm keinen Geschmack abgewinnen. Nur in Berlin durfte Schröder beim Gastspiel den Fallstaff an vier auf einander folgenden Abenden geben. In Wien dagegen wurde das Stück — trotz seinem Fallstaff — nach einer Aufführung beseitigt[1]).

Wir wissen nicht, ob der doppelte Mißerfolg — mit Richard II. und Heinrich IV. — die Veranlassung war, daß Schröder den Shakspere eine Weile ruhen ließ. Es bleibt dabei auch zu erwägen, daß er ein neues Shakspere-Stück niemals im ersten oder im letzten Viertel des Theaterjahres auf die Bühne brachte, ohne Zweifel geleitet von dem Zweck sicheren, nachhaltigen Zusammenspiels. Immerhin mochte es der Überlegung wert scheinen: welches Stück jetzt folgen sollte? Die entschiedenste weitgreifende Wirkung hatten bis dahin zwei von den fünf großen Trauerspielen erzielt: Hamlet und Lear, beide am Schluß gemildert; das dritte, Othello, war an dem grellen Ausgang gescheitert. Das gleiche Bedenken für Zuschauer jener Tage zeigte Romeo und Julie. Der Schluß ließ sich nicht ändern[2]), und für Schröder fehlte darin die rechte Rolle, er hätte wohl nur den Mercutio oder den Bruder Lorenzo übernehmen können. Endlich befand sich der Stoff unter dem nämlichen Titel schon zweimal auf der Bühne: zuerst als Trauerspiel von Christian Felix Weiße, eine selbständige Arbeit mit Shakspere'schen Anklängen, aber nur 8 handelnden Personen, dann als Singspiel von Georg Benda. So blieb noch das fünfte große Trauerspiel, der Macbeth, welcher, empfindsamen Bedenken gegenüber, den Vorteil bietet, daß keine Hauptperson auf offener Scene stirbt, und daß der Untergang des Herrscherpaars auch ein zartes Gemüt schwerlich verletzen kann.

[1]) Neben Schröder spielte Joseph Lange den Prinzen, Brockmann den Heißsporn. (Westf. Ges. Schriften, Abt. II, T. 2 S. 240.)

[2]) Dagegen spricht Gotters, von dem Publikum jener Tage mit Beifall aufgenommenen Bearbeitung für Benda's Singspiel. A. d. H.

Vielleicht waren solche Gründe mitbestimmend, daß nunmehr Macbeth auf der Hamburger Bühne erschien, sieben Monate nach Heinrich IV. (21. Juni 1779). Die Hexenscenen, von Eschenburg geschickt übertragen, wurden gleichwohl aus Bürger's Übersetzung genommen, wo dieselben, nach Bürger's Art, stark-niedriger, vielleicht hexenmäßiger gefärbt sind, und dem Brauch der englischen Bühne entsprechend wurden sie gesungen: eine gefällige fließende Musik hatte Stegmann geliefert. Neue, gelungene Ausstattung erhöhte die Wirkung, Schröder war Macbeth, er ließ auch hier die menschlichen Seiten der Rolle zur vollen Geltung kommen, ohne deren Kraft zu schädigen — das war dem ganzen nur förderlich. Engländer stellten ihn dem berühmten John Kemble nicht nach, der als Macbeth seine größten Triumphe feierte. Uns erscheint das natürlich, denn, nach Ludwig Tieck's Urteil, stand bei Kemble immer die Redeübung im Vordergrunde. Schröder's Frau gab die ganze Lady Macbeth -- als Gattin, Hausfrau, Königin, wachend und schlafwandelnd, während ihre große Nebenbuhlerin in England, Kemble's Schwester Mrs. Siddons, nicht stets vergessen ließ, daß man ein Schauspiel sah.

So hatte Schröder in kaum 3 Jahren (20. September 1776 bis 21. Juni 1779) 8 Shakspere-Stücke auf die Bühne gebracht: Tragödien, Komödien, Historien, aber keines der Römerschauspiele. Sein Lieblingsstück, Julius Caesar, wurde nur deshalb nicht vorgenommen, weil ihm eine vollkommene Besetzung unmöglich schien. — Gegen den Timon erklärte er sich mit den Worten: „Ich bin fest überzeugt, daß der Charakter des Timon in Hamburg kein Glück machen würde, und die Einrichtung hat viele Schwierigkeiten."

Nach dem Macbeth ließ der Bearbeiter eine dreizehnjährige Shakspere-Pause erfolgen. Den leichtsinnig bewegten Tagen der Jugend waren die sorgenvoll bewegten Tage des Mannes gegenübergetreten. Das Hamburger Theater wird von Schröder's Mutter verpachtet, er macht seine Gastspielfahrt, bleibt vier Jahre am Burgtheater und giebt hier auch den Cymbelin in einer Bearbeitung unter dem Titel: „Imogen", welche seinem Freunde Meyer zugeschrieben wird. Dann sammelt er selbst eine Gesellschaft für Hamburg und beginnt dort seine Bühnenleitung 1786. Im nächsten Jahre lautet ein Brief: „Meine Lage ist glücklich. Ich habe das beste Theater in Deutschland, bin gesund, man schätzt und liebt mich, ich besuche die ersten Gesellschaften. Auch kann ich Gutes thun und thu es redlich!" Fünfzehn Monate später heißt

es: „Mein Werk ist zu groß für Hamburg. Hätt' ich keine Frau, ich ließe den ganzen Teufel auffliegen, so sehr hab' ich es satt". In dieser Weise wechseln Flut nnd Ebbe — außen und innen. Bald erschwert Nachlaß des Gedächtnisses dem 48jährigen Manne das Lernen neuer Rollen. Eine Reise wird unternommen, sie führt ihn nach Weimar; er verkehrt hier mit dem Kreise, den die Herzogin Anna Amalia um sich gesammelt hatte, und mit dieser selbst. Dann stirbt seine hochbetagte Mutter, die Witwe Ackermann's, seit 25 Jahren auf der Bühne nicht mehr thätig. Sie war die Freundin Wieland's und Pfeffel's; in tragischen wie in komischen Rollen bedeutend, Verfasserin vieler Gelegenheitsspiele und Theaterreden; sie verbesserte die Stücke, übte alle Rollen ein, verstand jede Handarbeit, ihr Fleiß grenzte ans Unglaubliche. Welch' eine Künstlerfamilie! Ackermann und seine Frau, die Töchter Dorothea und Charlotte, der Sohn Schröder und dessen Frau — alle auf den höchsten Stufen ihrer Kunst. Der Kreis steht einzig da, er hat niemals seines Gleichen gesehen!

Im Jahre 1792 (26. Oktober) brachte die Hamburger Bühne Schröder's letzte Shakspere-Bearbeitung: Viel Lärm um Nichts, Schauspiel in 5 Aufzügen. Die Handlung ward diesmal, um lebendigere Wirkung zu erzielen, in die Gegenwart verlegt, wie Schröder das liebte; und sein Personen-Verzeichnis wird sich — nach den Angaben gleichzeitiger Beurteiler — folgendermaßen stellen:

General von Heerenberg (Don Pedro, Prinz von Arragonien)
Hauptmann Baron von Breitenau (Benedict)
Baron Diemen (Claudio)
Baron Grottau (Don-Juan)
Graf Hedwig (Leonato, Statthalter von Messina)
Gabriele, seine Tochter (Hero)
Albertine, seine Nichte (Beatrice)
Spack, Kammerdiener des Barons Grottau (Borachio)
Der Dorfschulz (Holzapfel)
Kohl, Dorfwächter (Schleewein)

Die Zuneigung, welche Breitenau-Benedict und Albertine-Beatrice für einander empfinden, wiewohl sie sich mit Spott und Witz rastlos bekämpfen, ist gleich zu Anfang hervorgehoben. Bei dem Anschlag, welcher jedem Teil die Gewißheit geben soll, daß der andere ihn liebt, geht aber Albertine nicht in die Schlinge; von den Kunstverständigen wurde diese Änderung als wirkungsvoll hervorgehoben, weil das Fräulein

dadurch ein ungemeines Übergewicht über den leichtgläubigen Breitenau erhalte, während das Launige ihres Wesens und nicht minder die Gesamtwirkung dadurch nur verstärkt werde. Breiter ausgeführt ist das Gespräch, in welchem Grottau-Don Juan bei Diemen-Claudio die Eifersucht stufenweise zu wecken versteht. Zuerst Lob der geliebten Gabriele, aber von spöttischem Lächeln begleitet; dann flüchtige Anspielung auf die Reizbarkeit der Dame; hiernächst allgemeine Bemerkungen über Unzuverlässigkeit der Weiber, mit entfernter Anwendung auf die bestimmte Person; ein bedeutendes Schweigen zur rechten Zeit — und endlich die sichtbare Überzeugung für den Betrogenen. Schröder war mit glücklichster Laune Breitenau-Benedict (auch Garrick's Lieblingsrolle); von Frau Schröder als Albertine-Beatrice wird berichtet: „es scheine, daß sie sich zu der Rolle eine eigene Physiognomie angeschafft habe, und mit Leib und Seele sei sie so völlig im Geiste der Aufgabe gewesen, als ob sie das Stück geschrieben hätte." Übrigens urteilte man: Diemen-Claudio's und Gabriele-Hero's ernsthafte Liebesgeschichte, zwar vortrefflich ausgeführt und mit der Handlung verwebt, zeige sich doch für das ganze nicht vorteilhaft; der Zuschauer werde durch Albertine und Breitenau vorwiegend beschäftigt, seine Empfänglichkeit für den ernsten Teil des Stückes werde zudem beeinträchtigt durch die glänzenden Auftritte mit dem Schulzen und seiner Wache, denn immer sei der Übergang schwierig von großem Gelächter zu großer Rührung. Die Vorstellung fand jubelnden Beifall, sie wurde gleich in den nächsten Wochen fünfmal wiederholt.

Schröder hat mithin überhaupt 10 Schauspiele Shakspere's in 9 Stücken bearbeitet: 4 Tragödien — Hamlet, Othello, Lear, Macbeth; 3 Komödien — Den Kaufmann von Venedig, Maß für Maß, Viel Lärm um Nichts; 3 Historien — Richard II., Heinrich IV., 1ster und 2ter Teil, beide zusammengezogen. Von diesen Arbeiten waren nur vier gedruckt zu ermitteln: Hamlet, Lear, Maß für Maß, Heinrich IV.[1]);

[1]) Über die Shakspere-Bearbeitungen Schröder's, welche gedruckt zu ermitteln waren, folgenden Nachweis:

1. Hamlet — a) in 6 Aufzügen zum Behuf des Hamburgischen Theaters Hamburg 1777 (mit Brockmanns Portrait) häufig aufgelegt und nachgedruckt. Fehlerhafter Abdruck in Schröder's dramatischen Werken, herausgegeben von E. v. Bülow Berlin. 1831. IV, S. 279. Auch Einzeldrucke finden sich.
   b) in 5. Aufzügen — s. Hamburgisches Theater, 4 Bde. Hamburg 1776--1781, III, S. 1.
2. Maß für Maß — s. Sammlung von Schauspielen für's Hamburgische Theater.

es ist wahrscheinlich, daß die übrigen Handschrift blieben, sie scheinen verloren. Er übersetzte nicht eigentlich selbst: Wieland oder Eschenburg wurden zu Grunde gelegt, aber er war des Englischen mächtig genug, um sie bühnengerecht zu verbessern. Die Sprache erhält durch ihn den angemessenen Ausdruck, so daß sie dem Schauspieler leicht vom Munde geht, dem Zuschauer leicht in's Ohr fällt. Hamlet's „Sein oder Nichtsein" giebt Wieland in breitester Nüchternheit, Eschenburg nähert sich dem knappen Schwung Shakspere's, Schröder erstrebt daneben die Klarheit des Vortrages durch folgende Fassung:

„Sein oder Nichtsein, das ist also die Frage. Ist edler die Seele dessen, der Wurf und Pfeil des angreifenden Schicksals duldet? oder dessen, der sich wider alle die Heere des Elends rüstet, und widerstrebendes endigt? — Sterben — Schlafen; weiter nichts, und mit diesem Schlaf den Gram unserer Seele, die unzählbaren Leiden der Natur endigen, die hier unser Erbheil sind, — ist eine Vollendung, die wir mit Andacht wünschen sollten. — Sterben, schlafen. — Schlafen? Vielleicht auch träumen. Da, da liegt's! Denn was uns in diesem Todesschlafe für Träume kommen möchten, wenn wir nur dem Geräusch hier entronnen sind, das verdient Erwägung. Dies ist die Rücksicht, warum wir uns den Leiden des Lebens unterwerfen. Denn wer ertrüge seine Geißeln, seine Schmach, die Bosheit des Unterdrückers, die Verachtung des Stolzen, die Qualen verworfener Liebe, die zögernde Gerechtigkeit, den Übermut der Großen, die Verhöhnung des leidenden Verdienstes von Unwürdigen; wenn er sich mit einem kleinen Messerchen in Freiheit setzen könnte, wer würde unter der Last eines so unheilvollen Lebens schwitzen und jammern? Aber die Ahndung von etwas nach dem Tode verwirrt die Seelen und bringt uns dahin, daß wir lieber die Übel leiden, die wir kennen, als zu andern fliehen, die wir nicht kennen. So macht uns das Gewissen zu Memmen; so entnervt ein bloßer Gedanke die Stärke

Herausgegeben von Schröder. 4 Bde. Schwerin und Wismar 1790—1794. I, S. 1.

3. König Lear — s. Hamburgisches Theater, wie vor (1b). IV. S. 1. (Auch Einzeldrucke).

4. Heinrich IV. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen. Nach Shakspere für's deutsche Theater eingerichtet, von Schröder. Aufgeführt im k. k. National-Hof-Theater. Wien, bei Joseph Edler von Kurzbeck. 1782.

Macbeth wird als „ungedruckt" bezeichnet im Wiener Theater-Almanach für 1782. S. 172.

[Einen Druck des Kaufmanns von Venedig hat 1892 (in der Vierteljahrschr. für Litteraturgeschichte) Ad. Hauffen nachgewiesen.]

des natürlichen Abscheus vor Schmerz und Elend, und die größesten Unternehmungen, die wichtigsten Entwürfe, werden durch diese einzige Betrachtung in ihrem Laufe gehemmt, und von der Ausführung zurückgeschreckt."

Fortgelassen ist hier, bei der Schlußfassung, die Stelle:

„Das unentdeckte Land, von deß Bezirk
„Kein Wandrer wiederkehrt"

offenbar wegen des öfter hervorgehobenen Bedenkens: wie Hamlet dies aussprechen könne, nachdem er eben erst mit dem Geiste seines Vaters geredet? —

Aber die gedruckten Bearbeitungen Schröder's sind weder, was sie bei den ersten Vorstellungen waren, noch was sie bei den letzten wurden: fast jede Wiederholung gab dem Dichter mehr zurück. Die Absicht der Änderungen tritt beinah immer klar hervor; wo wir dieselben nicht billigen können, da werden wir doch erwägen, daß einer tiefen Verehrung Shakspere's die Kenntnis der veränderten Bühne, des veränderten Geschmacks gegenüberstand.

Schröder zog diesen Geschmack immer zu Rate, ohne sein Sklave zu werden, vielmehr lag ihm an dessen Veredelung: das beweist, neben der Einbürgerung Shakspere's, auch die Behandlung der Bühnentracht, welche bis dahin kaum angeregt war. Es genügte den Schauspielern wie den Zuschauern, wenn nur Herrscher und Diener, Vornehme und Geringe sich unterscheiden ließen. Ekhof spielte den König Canut (von Schlegel) im französischen Staatskleid, mit Knotenperrücke, Stern und Band, nebst goldbesetztem Federhut, den Krückstock über die rechte Hand gehängt; Fleck trug als Othello noch rote Generals-Uniform, dazu einen dreieckigen Hut mit weißen Federn. Schröder gehörte zu den Ersten in Deutschland, welche Wert legten auf geschichtlich bestimmte Kleidung, weil ihm die Tracht seiner Zeit, wo nicht gegenwärtige Zustände sie erforderten, für die Bühne nachteilig erschien; allein Geschmack stand ihm höher dabei als peinliche Treue: so war sein Anzug stets angemessen, nie überladen. Für den Lear erachtete er weder eine fabelhafte altbritanische, noch die spanische Tracht geeignet und wählte deshalb als Überwurf über den Wamms einen echten chinesischen Schlafrock von schwarzer Grundfarbe, auf dieser große, in einander verwickelte Drachen. Ähnlich half er sich beim Macbeth. Und noch lange nach seinem Tode bewahrte die Hamburger Bühne diese Kostümstücke als Denkwürdigkeiten[1]).

[1]) So berichtet August Lewald, „Ein Menschenleben", V. 252, 249, 255.

Bis zum Schlusse des vorigen Jahrhunderts wurden in Deutschland ferner, außer den Schröderschen Bearbeitungen, folgende Schauspiele Shakspere's aufgeführt: Julius Caesar, Coriolan, Timon; Die Irrungen, Der Sturm, Die bezähmte Widerspänstige, Die lustigen Weiber von Windsor: König Johann, König Richard III.; einzelne davon allerdings verballhornt bis zur Unkenntlichkeit. So hat denn in den 25 Jahren seit der ersten Schröder'schen Hamlet-Aufführung bereits mehr als die Hälfte aller Shakspere-Stücke ihren Weg auf die deutsche Bühne gefunden.

Es war nicht Zufall, es war Notwendigkeit, daß Garrick und Schröder, die größten Schauspieler, für Shakspere, den größten Schauspiel-Dichter, in die Schranken traten; allein der Zufall brachte die drei Namen durch drei Jahrhunderte in eigene Zahlenverbindung: — 1616 starb Shakspere — 1716 ward Garrick geboren — 1816 starb Schröder.

III.

Drei Mannheimer Schauſpieler vor hundert Jahren.

Die deutſche Bühne des vorigen Jahrhunderts hat eine Reihe glänzender Erſcheinungen aufzuweiſen, welche ſeitdem — ſoweit die Nachlebenden darüber urteilen können — kaum erreicht, geſchweige denn übertroffen wurden, denen zugleich das Verdienſt gebührt, daß ſie den ſteifen Formenzwang des franzöſiſchen Trauerſpiels abſtreiften und ſchlichte Naturwahrheit als Grundlage aller Schauſpielkunſt zur Geltung brachten. Da begegnen uns, außer den Hamburgern: Ackermann, Ekhof, Schröder, Brockmann, noch die Namen: Johann David Beil (1754 bis 1794); Johann Friedrich Ferdinand Fleck (1757 bis 1801); Auguſt Wilhelm Iffland (1759 bis 1814). Der Letztere reicht ſchon in das neue Jahrhundert hinüber; durch Mittel und Wege ſeiner Kunſtleiſtung wird aber auch eine neue Kunſtrichtung angebahnt.

Die großen Namen blieben uns erhalten, von den Menſchen und Künſtlern wiſſen wir weniger als wir wiſſen ſollten. Ekhof's Leben ward erſt nach mehr denn hundert Jahren geſchrieben; Schröder's ausführliche Lebensbeſchreibung gab ſein Freund Meyer zu Bramſtedt. Das Buch enthält eine Fülle oft unverarbeiteten Stoffes, daneben wertvolle Einzelheiten über Schröder's Stiefvater Ackermann; allein es verſchweigt auch oder färbt auf Koſten der Wahrheit und bringt Manches geradezu unrichtig — ſogar die Grabſtätte des Künſtlers! Ludwig Brunier machte daraus ein kürzeres Buch[1]), das über Schröder nur eine neue Zuthat enthält — und dieſe eine entſpricht nicht der Wirklichkeit[2]). Erſt jetzt erhalten wir das lebendige treue Bild Schröder's durch Berthold Litzmann, der mit fleißigſter Sorgfalt alle Quellen aufſuchte und ausnutzte, um alsdann, was er dort fand, in anſprechendſter Form uns darzubieten. — Den Lebensumriß Beil's gab Iffland[3]); ausführlicher behandelte ihn neuerdings

---

[1]) Fr. Ludw. Schröder. Ein Künſtler- und Lebensbild, von L. Brunier. Leipzig, 1864.

[2]) S. S. 9 f. Anmerkung.

[3]) Almanach für's Theater, 1808. von A. W. Iffland. Berlin. 1808. (S. 92 mit dem Bilde Beil's).

A. Scholtze.[1]) Von Iffland fehlt uns noch die Lebensbeschreibung, welche nach allem, was wir über den Menschen und Darsteller wissen, besondere Teilnahme finden müßte. Der Berufenste, sie zu schreiben, wäre Hermann Uhde gewesen; an der Aufforderung dazu hat es nicht gefehlt, aber seine Erwiderung lautete, daß er dann in Berlin erst Vorarbeiten machen müsse — und die Reise verbot ihm seine Krankheit. Wir besitzen zwar von Iffland's Hand das Bruchstück: „Meine theatralische Laufbahn";[2]) allein dasselbe reicht nur bis zur Übersiedelung nach Berlin, es ist auch für die vorausgehende Zeit sehr mit Vorsicht zu benutzen, denn der Verfasser verfolgt keineswegs den Zweck möglichst unbefangener Schilderung, er schreibt vielmehr eine Verteidigungsschrift in eigener Sache, um sein Benehmen zu Mannheim gegen Dalberg, seinen dortigen Vertragsbruch zu beschönigen. Gleichwohl hat Eduard Devrient den einseitigen Vortrag ohne Prüfung der Quellen als richtig angenommen und gegen Dalberg noch eine gehässige Bemerkung hinzugefügt,[3]) die völlig unbegründet ist, deren Spitze vielmehr gegen Iffland sich richten sollte. W. Koffka[4]) gebührt das Verdienst, durch Beibringung der urkundlichen Schriftstücke die Wahrheit in den damaligen Verhältnissen klargestellt zu haben, sodann lieferte A. Pichler[5]) eine weitere Fülle geschichtlicher Nachweise zur Kenntnis der Mannheimer Bühne von ihren ersten Anfängen bis auf die Gegenwart. Vom unruhigen Leben und Treiben Ackermanns samt seiner Truppe gab uns Berthold Litzmann[6]) ausführlichen Bericht. Über Brockmann und Fleck vermissen wir noch die eingehende Schilderung ihres Lebens und Wirkens.[7])

Aber jene verklungene Zeit bietet auch eine Thatsache, die in der Theatergeschichte einzig dasteht. Es ist der enge Freundschaftsbund

---

[1]) J. D. Beil. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters. (In den „Mittheilungen des Vereins für Chemnitzer Geschichte" I, S. 173).

[2]) Leipzig 1798. Wieder abgedruckt in den deutschen Literaturdenkmälern des 18. und 19. Jahrh., Heilbronn 1885, Nr. 24, mit wertvoller Einleitung von H. Holstein.

[3]) Geschichte der deutschen Schauspielkunst III, 55.

[4]) Iffland und Dalberg. Geschichte der classischen Theaterzeit Mannheims. Nach den Quellen dargestellt. Leipzig 1865.

[5]) Chronik des großherzoglichen Hof- und National-Theaters in Mannheim. Mannheim 1879.

[6]) Friedrich Ludwig Schröder. Ein Beitrag zur deutschen Litteratur- und Theatergeschichte. I. Hamburg 1890.

[7]) Uhde äußerte gelegentlich: „Brockmann's Leben wäre in acht Tagen zu schreiben. Der Stoff läge bereit — es fehlt nur die Zeit, bei anderer dringender Arbeit."

dreier junger Schauspieler, welcher begründet wird mit dem ersten Schritt, den zwei von ihnen auf die Bretter wagen, um dann fortzubestehen bis an ihr Lebensende, nur vorübergehend getrübt durch kleine Eifersüchteleien, wie sie beim gemeinsamen Bühnenwirken kaum zu vermeiden sind, oder durch abweichende Ansicht beim Wogenbranden der französischen Revolution. Alle drei hatten sich wissenschaftlicher Vorbereitung erfreuen können — in jenen Tagen ein Ausnahmefall für den Schauspieler; sie waren durchdrungen von der Würde, von dem höchsten Ziel ihrer Kunst, dessen Erreichung auf dem Wege ernster Arbeit angestrebt wurde; sie suchten einander zu fördern durch strenge gegenseitige Beurteilung; alle drei waren zugleich dramatische Schriftsteller. So erwarben sie den Namen Beil, Iffland, Beck für alle Zeiten einen guten Klang in deutscher Bühnengeschichte. Der genialste von ihnen war Beil, der vielseitigste Iffland.

Werfen wir vorab einen Blick auf die Jugend der Drei bis zu dem Jahre, wo ein günstiger Stern sie zusammenführte.

Johann David Beil wurde geboren in Chemnitz 1754. Seinen nicht bemittelten Eltern (der Vater war Tuchmacher) gelang es doch, ihren Sohn, der studieren sollte, auf das Chemnitzer Lyceum zu bringen. Hier fesselten ihn die Lehrstunden weniger, desto mehr schwärmte er für Gedichte. Aus Klopstock's Messiade wurden die schönsten Stellen auswendig gelernt und den Mitschülern begeisterungsvoll vorgetragen, ohne bei diesen übermäßigen Anklang zu finden. Unterstützt durch Scharfblick für die Schwächen der Menschen, versuchte er sich auch in harmlos satirischen Versen. Da schrieen die Philister „Wehe!" über ihn, aber sein Versuch, selbst ein Philister zu scheinen, glückte nicht auf lange. So nahte die Schulzeit ihrem Ende; leichtlebig, vertrauensvoll, hatte Beil sich nie mit Grillen um seine Zukunft geplagt. Der Spruch: Fortes fortuna juvat! sollte sich auch diesmal bewähren; von Freunden und Gönnern kamen die Mittel für weitere Ausbildung. Ein deutsches Gedicht: „Über den rechten Weg zur Unsterblichkeit" war sein Abschiedsgruß beim Schulactus, am 7. September 1774 wanderte David Beil nach Leipzig als Jünger der Rechtswissenschaft. Aber die Hochschule wird bald das Spiegelbild der Schule: trockene Juristerei bietet dem jungen Studenten wenig Anziehendes, um so eifriger besucht er die Vorträge des geistvollen, witzigen Philosophen Platner, welcher im eigenen Hause zugleich eine anregende Geselligkeit seinen Zuhörern gewährt. Auch die Dichtkunst wird wieder gepflegt. Dahinein kommen Briefe der Mutter, für welche der Sohn stets innige Verehrung empfand:

sie ist besorgt, sie mahnt, nicht bloß der Gegenwart zu leben. Ihn packt doch einmal der Ernst; allein wie soll das Versäumte eingebracht werden? Zu einem Repetitorium fehlt nichts weiter als — das Geld. Im Kreise von Freunden macht er die erste Bekanntschaft des Glücksspiels und gewinnt beträchtlich — alle Not hätte damit ein Ende. Aber — wie gewonnen, so zerronnen! und seitdem verfolgt ihn die Leidenschaft des Spiels sein Leben hindurch, wenn er sie auch oft, selbst für längere Zeit, abzuschütteln weiß. Nach dem Spiel wird in's Theater gegangen, wo die Seyler'sche Gesellschaft mit ausgezeichneten Kräften wirkt. Beil folgt den Übrigen, anfangs gleichgültig, bald aber sieht er sich gefangen in dem neuen Bann, wo die Gestalten der Dichtkunst, von denen sein Herz längst erfüllt ist, zum Leben erweckt vor ihn hintreten. Das Spiel dient jetzt als Mittel zum Zweck: er muß doch leben und ein Theaterbillet kaufen. Von der Wissenschaft ist keine Rede mehr, die besseren geselligen Kreise wollen nichts mehr von ihm wissen, so sind alle Brücken abgebrochen, zur Neigung tritt die Notwendigkeit, Schauspieler zu werden. Im Sommer 1776 hat die kurze Studentenherrlichkeit ein Ende, Beil pilgert nach Dresden, er stellt sich Seyler vor, der hier verweilt, allein dieser weist ihn ab. Also zurück über Leipzig nach Naumburg, wo der Theaterprincipal Speich aus Riga im „roten Ochsen" sein Brettergerüst aufgeschlagen hat. Hier wird er alsbald angenommen, ein neuer grüner Rock wirkt mit als Empfehlung; und nun eröffnet sich ihm das ganze Elend des „wandernden Thespiskarrens" in des Wortes strengster Bedeutung; seine unverwüstliche gute Laune läßt ihn aber auch jetzt nicht untergehen, vielmehr obenauf schwimmen. Von Naumburg zieht man über Querfurt, Sangerhausen, Mühlhausen nach Erfurt. Beil spielt Alles, was vorkommt — Jung und Alt, Könige und Bauern, Tugendspiegel und Bösewichter, seine Begabung entwickelt sich rasch. In Erfurt wird der Statthalter Freiherr Karl von Dalberg auf ihn aufmerksam und empfiehlt den jungen Schauspieler dem Herzog Ernst von Sachsen-Gotha. So erfolgt seine Anstellung in Gotha, wo Ekhof die Direction führt, er tritt hier zum ersten Male auf am 3. Februar 1777 und giebt in Engel's einaktigem Lustspiel: „Der dankbare Sohn" den Küster, eine komische Rolle, die mehr Spiel verlangt, als im Buche vorgeschrieben ist. — Beil's Gestalt war mittelgroß, voll und fest, aber ebenmäßig und geschmeidig; die Stirn frei, der Mund voll Anmut, das Auge beredt mit starken, schön geschwungenen Brauen, dazu eine frische Gesichtsfarbe; aus dem offenen

Antlitz sprach heiteres Wohlwollen, die umfangreiche Stimme klang voll und doch milde; sein gewinnendes Äußere war unnachahmlich. In komischen Rollen zeigte er sich schalkhaftdrollig, bei leichter Beweglichkeit, stets eigenartig; auch die kleinsten wurden belebt durch gefällige Art, durch glücklich hervorspringende Züge. Rasches Finden vertrat bei ihm sorgsames Erwägen, so spielte er nicht den Menschen des Dichters, er war der Mensch selbst bis ins Einzelne; was ihn Anstrengung kostete, geriet oft minder. Auf der Bühne niemals verlegen, wußte er durch Laune und Geistesgegenwart den Fehler in Schönheit zu verwandeln. Er nahm vollen Raum für sich, ohne die Mitwirkenden zu beeinträchtigen[1]).

Ein ganz anderes Bild, bei anderem Lebensgange, zeigt uns der Zweite von den Dreien. August Wilhelm Iffland, Schiller's Altersgenosse, war geboren zu Hannover am 19. April 1759 als Sohn eines wohlhabenden Beamten. In das sechste Lebensjahr des Knaben fällt sein erster Theaterabend, der ihm wie Zauberei erschien: man gab den „eingebildeten Kranken," mit Ackermann in der Titelrolle. Zwei Jahre später sah er Lessing's „Miß Sara Sampson" (darin Ekhof als Mellefont), das Trauerspiel „Rodogune" nach Pierre Corneille und „Romeo und Julie"[2]). Die Folge war, daß er als Kleopatra raste, als Antiochus weinte; aber seine selbstgewählten Zuschauer, aus Geschwistern, Dienstboten, Spielkameraden bestehend, fanden das langweilig, und der Knabe flüchtete auf den Dachboden, um dort einsam fortzuwüten. Er wollte bewundert sein, niemand that ihm den Gefallen. Das Komödienlesen wurde jetzt doch erschwert, da las er seinen Eltern Predigten mit allem Aufwand süßen oder donnernden Vortrags — und dachte sich dabei als Schauspieler. Unter den Lehrgegenständen zog ihn die Geschichte besonders an, weil er in jedem Helden Ekhof zu sehen meinte. Sanftere Gefühle erweckte Richardson's empfindsamer Roman „Karl Grandison"; hingerissen von den Predigten des vortrefflichen Pastors J. A. Schlegel hielt sich der Knabe berufen, als Kanzelredner Großes zu leisten; Predigten wurden geschrieben und gehalten zur Erbauung der Hausgenossen. Diese „unbescheidene Eitelkeit" rügte der verständige Vater nicht ohne Erfolg: es entstand jetzt der ernste Wunsch, ein stiller

[1]) Die Schilderung greift, hier wie bei den Folgenden, der Zeit nach etwas voraus, mehr von dem Gewordenen gebend als von dem Werdenden; aber scharfe Grenzen sind da nicht zu ziehen, und jedenfalls entwickelte sich die Blüte rasch zur Frucht.

[2]) Das Trauerspiel von Chr. F. Weiße.

Landpfarrer zu werden. Die Vertauschung des bisherigen häuslichen Unterrichts mit der öffentlichen Schule ließ doch manche beschämende Lücke im Wissen zu Tage treten, um so mehr suchte er sich durch Absonderlichkeiten hervorzuthun, welche den Beifall der Genossen fanden; als ihm gar Smollet's Roman „Peregrine Pickle" in die Hände geriet, da mußten die wenig löblichen Streiche des Helden noch übertroffen werden. Wiederum wurde in Hannover die Bühne eröffnet; Weiße's „Richard III." zeigte sich verhängnißvoll für Iffland's Schicksal und seine Laufbahn: schon während der Vorstellung brütete er über Zukunftsplänen. Mit Vernachlässigung der wissenschaftlichen Arbeiten galt die Schauspielkunst als einziges Ziel — daraus entsprang häusliches Mißvergnügen; der stete Theaterbesuch störte die alte Hausordnung und diente nur den Zwiespalt zu vergrößern. Zweijährigem Landaufenthalt bei einem verständigen Pfarrer hatte Iffland wenigstens feinere Sitten und einige Lebenserfahrung zu danken. Bei der Rückkehr zur Stadtschule begann bald die alte Unlust; desto größer war das Entzücken über Brockmann's Hamlet zu Anfang 1777. Nochmals erfolgte eine bedenkliche Schwankung. Nach dortigem Gebrauche hatte ein Primaner am Sonntag Nachmittag die Epistel und deren vom Prediger entworfene Erklärung in der Marktkirche von der Orgel herab vorzulesen; Iffland gelang es, in diesen Vortrag Deutlichkeit, Leben, Überzeugung zu bringen, die Aufmerksamkeit der schläfrigen, schwerfälligen Gemeinde zu fesseln — und wiederum wurde seine Kunstleidenschaft niedergerungen von dem Predigerberuf. Er fühlte sich neu aufleben — aber nun hielt man ihn für einen Heuchler. Zwei ganz verschiedene Umstände sollten endlich den Ausschlag geben. Ifflands grenzenlose Furcht vor ansteckenden Krankheiten ließ es ihm unmöglich erscheinen, als Geistlicher Kranke oder Sterbende zu besuchen; gleichzeitig weckte das Lesen des Werther die gedämpfte Glut zu lodernder Flamme; diese fand Nahrung in den Vorstellungen von Stella, Othello, Essex, Elfriede, Clavigo. Am 21. Februar 1777 wurde der Theater-Schwärmer aus der Vorstellung des „Ehescheuen" nach Hause abgerufen, Vater und Sohn kamen hart an einander. Dieser bat nächsten Morgens um Erlaubnis zu einer Reise — sein Loos war geworfen. Über Münden ging es nach Frankfurt, wo er kein Theater fand, und weiter nach Hanau. Hier wies ihn der Direktor Marchand ab, er wanderte nach Gotha, von Ekhof's Namen angezogen, dieser gewährte ihm freundliche Aufnahme. Am 15. März 1777 betrat Iffland auf dem herzoglichen Hoftheater in Gotha zum

ersten Mal die Bühne[1]). Seine Rolle war: „Israel, ein Jude" in dem einaktigen Lustspiel „Der Diamant" von Engel nach Collé[2]). Das Stückchen ist mehr „Sprichwort" als eigentliches Lustspiel. Die Rolle des Juden, welche sich durch das Ganze zieht, erfordert ein gewandtes Spiel, und es spricht für Ifflands Begabung, daß Ekhof dem kaum Achtzehnjährigen gestattete, in dieser Rolle zuerst die Bühne zu betreten. — Iffland war von der Natur nicht vorteilhaft bedacht worden. Eine untersetzte Gestalt, volles rundes Gesicht, die Nase ebenmäßig, der Mund breit, das Auge schwarz und glänzend, nicht durchdringend, aber von beredtestem Ausdruck; in ungünstigem Verhältnisse standen magere Schenkel, starke Waden, ein kleiner Fuß. Er atmete kurz, doch wurde das geschickt bekämpft und auf der Bühne selten bemerkt; die Stimme, nicht klangvoll, war weich und biegsam, durch meisterhafte Behandlung jeden Wechsels fähig. Lebhaftes Geberdenspiel, stets wohlüberlegt, bildete die Seele der Darstellung; diese ging auf Naturwahrheit, begrenzt durch die Schönheit; höherer Schwung, Rede in Versen waren weniger willkommen. Als Unterstützung diente die Gabe scharfer Beobachtung, leichter Nachahmung — dabei lag die Gefahr nahe, in der Kleinmalerei zu viel zu thun, diese Gefahr wurde nicht immer vermieden[3]).

Von den Jugendjahren des Dritten im Bunde fehlen uns nähere Berichte. Heinrich Beck, in Gotha geboren 1760, war ebenfalls zum geistlichen Stande bestimmt, auch er vertauschte die Theologie mit der Schauspielkunst. Vielleicht hatte er in Reichard's Theater-Kalender auf das Jahr 1776 den Spruch gelesen, welchen Ekhof in das Stammbuch eines Theologen schrieb:

Freund! du und ich wir lehren
Zwar an verschiednen Orten,
Doch — folget unsern Worten
Bei denen, die uns hören,

---

[1]) Vorstehende Schilderung hält sich streng an Iffland's eigene Darstellung in dem Bruchstück: „Meine theatralische Laufbahn," S. 1 bis 67, und in „Erinnerungen aus meinem Leben" von Z. Funck II. S. 180. [Daß sie manchen Ergänzungen bedürftig ist, beweisen u. a. die Briefe Schröders an Gotter.]

[2]) Charles Collé (1709 bis 1783), in Diensten des Herzogs von Orléans, schrieb eine Reihe kleiner Stücke für dessen Haustheater, so auch „Une partie de chasse de Henry IV." dessen Verse: „Vive Henry IV" zum französischen Volksliede wurden. Chr. Fel. Weiße bearbeitete das Stück unter dem Titel „Die Jagd", (1769) J. A. Hiller lieferte die Musik, es wird als „erste deutsche Oper" genannt,

[3]) Sein Bild u. a. in „Meine theatralische Laufbahn."

Nur stets erwünschter Segen —
Was ist am Ort gelegen!

Sicher war bei Beck's Entschluß der Umstand nicht ohne Einfluß, daß in Gotha, wo bis dahin höchstens ein Liebhabertheater sein Dasein fristete, die Seylersche Gesellschafft ihre Vorstellungen am 8. August 1774 begann, daß dieselbe in Ekhof, den Ehepaaren Seyler, Böck, Koch, Brandes und Madame Mecour eine Reihe hervorragender Künstler vereinigte, worauf dann am 17. Juli 1775 die Gründung des Gothaischen Hoftheaters erfolgte. Ekhof erhielt die Leitung des Schauspiels, Reichard diejenige des literarischen Fachs und der Kasse. Beck betrat zum ersten Mal die Bühne am 2. April 1777[1]) in dem Lustspiel „Die Sitten der Zeit" als Dorant; Iffland gab den Marquis als seine zweite Rolle. — Beck war von großer schlanker Gestalt, mit regelmäßigen Zügen, eine schöne Bühnenerscheinung; die Stimme lag nicht tief genug, statt des Brusttons herrschte der Nasenton vor; zu wünschen ließ das Feuer seines Vortrags, der Ausdruck seiner Mienen; im übrigen war das Spiel weich und edel, die feine, durchdachte Auffassung nicht zu verkennen. Zwanzig Jahre später nannte ihn der „alte Schmidt"[2]) in Hamburg: feinsinnig und geistvoll, das Muster eines soliden, einsichtigen Mannes, er setzte hinzu: „So war das Ideal, das ich mir von jeher vom Schauspieler außer der Bühne entwarf"[3]).

In dem Zeitraum weniger Wochen hatten sich also die Drei beim Gothaischen Hoftheater zusammengefunden: Beil, der Zweiundzwanzigjährige, schon ausgestattet mit einem Schatze von Welt- und Bretterkenntnis, die beiden Anderen, 18 und 17 Jahre alt, als Neulinge im Leben wie auf der Bühne. Ihre Bekanntschaft vermittelte von selbst der gemeinsame Wirkungskreis; daß sie bald Freunde wurden, lag ebenso nahe, bei dem geringen Unterschied der Jahre, bei dem gleichen Bildungsgange, der gleichen Begeisterung für ihre Kunst. Aber Freundschaft konnte damals nicht anders bestehen, als wenn sie äußerlich den überschwänglichsten Ausdruck fand in schwärmerischen, gefühldurchtränkten Reden, in thränenfeuchten Umarmungen; daran ist denn, nach Iffland's

[1]) In das Jahr 1777 fällt auch die erste Gastspielreise, welche Böck vom 16. Mai bis 29. Juli unternahm. Schon im Dezember folgte ihm Brockmann, der von Hamburg zunächst nach Berlin ging, um als Hamlet seine Triumphe zu feiern.

[2]) F. L. Schmidt's Denkwürdigkeiten, herausgegeben von H. Uhde. Hamburg 1875. Bd. I. S. 62.

[3]) Sein Bild brachte der Mannheimer Theater-Kalender 1795.

ausführlichen Berichten, bei den Dreien auch kein Mangel gewesen. Wir vermögen uns freilich Beil's unerschütterliche Laune unter dem Schleier solcher Thränenströme kaum vorzustellen. Die Kunstjünger fanden ihren Lehrer und Leiter in Ekhof, der den Ausspruch gethan hatte: „Wenn man keine jungen Zweige pflanzte, woran sollten die Nachkommen sich wärmen." Er war ein strenger Vater für die unbändige Jugend um ihn her, wenn sie den Ernst des Spiels nicht begreifen wollte. Wer Tags die kleine zusammengesunkene Gestalt mit hoher Schulter am Krückstock echt spießbürgerlich dahinschlurfen sah, der mußte an Zauberspuk glauben, wenn abends die nämliche Gestalt jenseits der Lampen ihm entgentrat — hoch aufgerichtet, ehrfurchtgebietend, mit würdevollem Schritt, wenn die Glut des Auges flammte, wenn das Wort von der Lippe strömte, unwiderstehlich Alles mit sich fortreißend, sei es zur tiefsten Erschütterung oder, ein anderes Mal, zum herzlichen lauten Gelächter[1]). Aber nicht bloß die leicht bewegliche Zuschauermenge beherrschte er mit Blick und Wort — das befugte, erfahrene Urteil mußte seine Meisterschaft anerkennen. Baron Grimm, der Encyklopädist, hatte Garrick und Le Kain als Richard III., als Advokat Patelin öfter bewundert, er sah, auf seinen Wunsch, auch Ekhof in beiden Rollen und stellte ihn ebenbürtig neben jene größten Kunstgenossen. Dennoch schämte sich Ekhof nicht des Taschenspielerstücks, in Voltaire's „Zayre" den hinfälligen Achtziger Lusignan, Zayrens Vater, und zugleich ihren Geliebten, den etwa dreißigjährigen Orosmann zu spielen; er that das zuletzt am 2. October 1775[2]). Jetzt waren freilich nur die schönen Reste einstiger Meisterschaft übrig geblieben, wiewohl der Künstler erst im 57. Lebensjahre stand.

Reichard's Gothaer Theater-Kalender, welcher durch das Erscheinen der Seyler'schen Gesellschaft hervorgerufen war[3]), meldet nun die Rollenfächer der drei Freunde wie folgt. 1778: Beil — „Bediente, komische Alte und Caricatur-Rollen, Bauern, Trunkene" (!); Iffland — „junge Liebhaber, Stutzer, Juden, einige komische Alte im Schauspiel"; Beck — „kleine Liebhaber, Anfänger-Rollen". Der folgende Jahrgang bringt Beil unverändert; bei Iffland heißt es: „Liebhaber, Stutzer, erste komische

[1]) Sein Bild im Gothaer Theater-Kalender, 1775; auch in Iffland's Theater-Almanach. 1807.

[2]) H. A. O. Reichard: Seine Selbstbiographie. Herausgegeben von Hermann Uhde. S. 109. 138.

[3]) 25 Jahrgänge, 1775 bis 1800. 1795 fiel aus, wegen Säumigkeit der Druckerei.

Alte und Caricaturen, einige Juden"; bei Beck: „Liebhaber, Stutzer, singt". Schon am 28. November 1777 hatte Iffland eine Rolle Ekhof's erhalten; dieser vermerkt zum gedachten Tage: „Die Nebenbuhler[1]). Wegen meiner Brustkrankheit Iffland den alten Baron Abslut gespielt". Reichard sagt uns ferner, daß schon Iffland's erste Darstellungen ein großes Talent der täuschendsten Nachahmung verrieten, weshalb es ihm nicht schwer wurde, sich Ekhof's Meisterspiel in so manchen Rollen eigen zu machen, die später stets mit besonderem Glück von ihm gegeben wurden, wie z. B. „Der taube Apotheker"; daß er aber auch die Nachahmungskunst öfter zum täuschenden Bilde bestimmter Persönlichkeiten mißbrauchte, was ihm dann manche Zurechtweisung einbrachte.[2]) Beil und Beck strebten nicht minder mit gutem Erfolg vorwärts; jener entwickelte seine hohe Begabung für das Komische durch Wahrheit, Kraft, Leben und Feinheit der Darstellung, dieser kämpfte treu gegen die Schwierigkeiten des Liebhaberfachs[3]); als kritischer Freund unterstützte sie Friedrich Wilhelm Gotter, der Dichter (1746 bis 1797), mit gutem Rat. Ekhof erlag seiner Krankheit schon am 16. Juni 1778; dadurch wurde der Wendepunkt vorbereitet, welcher für die fernere Entwickelung der Freunde bedeutungsvoll werden sollte.

Ein herzogliches Rescript vom 18. März 1779 bestimmte die Aufhebung des Gothaischen Hoftheaters. Inzwischen war durch kurfürstliches Rescript vom 1. September 1778 das Mannheimer Nationaltheater begründet und unter des Freiherrn Wolfgang Heribert von Dalberg[4]) oberste Leitung gestellt worden; die Eröffnung fand aber erst statt am 7. Oktober 1779. Das Ende der einen, die Gründung der anderen Bühne stehen in engster Beziehung. Dem Freiherrn von Dalberg gelang es, die besten Kräfte, welche in Gotha frei wurden, für das neue Mannheimer Theater zu gewinnen, unter ihnen auch Beil, Iffland und Beck. Iffland benahm sich bei den Verhandlungen nichts weniger als zuverlässig gegen Dalberg, sein lebensgeschichtliches Bruchstück sucht vergebens die Sache in ein anderes Licht zu rücken[5]). Am 2. Oktober trafen die

[1]) „The Rivals", Lustspiel in fünf Akten von Richard Brinsley Sheridan, zuerst gegeben im Londoner Conventgarden-Theater 1773, aber mit so zweifelhaftem Erfolg, daß es nur einmal wiederholt werden konnte.

[2]) Reichard. Selbstbiographie. S. 140.

[3]) Iffland, Meine theatralische Laufbahn. S. 68.

[4]) Geb. 1750.

[5]) Koffka, Iffland und Dalberg, S. 31 bis 37. Auch beim Seyler-Toscani-

Gothaer in Mannheim ein; sie waren überzeugt, daß ihr einfaches Spiel hier nicht gefallen werde, weil man seit lange an die gemessenere Form eines guten französischen Theaters gewöhnt war: so gaben sie sich denn, auf alles gefaßt, bei der ersten Vorstellung ganz in der alten Weise mit harmloser, ungezwungener Laune und dadurch mit einer Eigenheit, deren Gegensatz zu dem Gewohnten gerade um so mehr gefiel. Wahrheit und Natur hatten froh begrüßt ihren Einzug gehalten. Dalberg erkannte sofort das Talent der Freunde, sie erfreuten sich von Anfang an seines besonderen Wohlwollens. Ihre bisherigen Rollenfächer wurden zunächst im allgemeinen beibehalten, doch galt hier die Anordnung, daß Keiner ein ausschließliches Recht auf irgend ein Fach hatte, daß die ersten Mitglieder öfter in Hauptrollen wechselten. Gespielt wurde wöchentlich dreimal. Schon am 16. Dezember 1779 gab Iffland den Carlos im „Clavigo", die Vorstellung wurde zur Anwesenheit Carl August's und Goethe's am 22. wiederholt. Wenige Wochen später war er Harpagon im „Geizigen" von Molière, eine Rolle, die er später mit überlegtester Kunst weiter ausbildete.

Der Sommer 1780 brachte das zweimalige, durch eine Reise nach Paris unterbrochene Gastspiel des Meisters Schröder, welcher damals, sechsunddreißig Jahre alt, auf dem Höhepunkte seiner Kraft, seiner Kunst stand. Er gab zweimal den Lear; Beil war Kent, Iffland der Narr, Beck Edmund. Von den drei Freunden stellte Schröder am höchsten Beil mit seiner frischen Ursprünglichkeit; er fand in dessen Geist etwas von dem eigenen Geiste und machte Dalberg aufmerksam, daß Beil auch in ernsten Rollen sich bewähren würde. Iffland's Spiel war ihm zu ausgeklügelt; dem Auge des Menschenkenners entging es nicht, daß dieses Spiel, wie ein mechanisches Kunstwerk, fein und geräuschlos arbeitete, daß es darum aber auch dem Drange des Augenblicks nichts überlassen konnte. Keiner wußte das besser als Iffland selbst, deshalb wich seine Befangenheit nicht, sobald er vor dem Meister auftreten mußte; die Selbstbekenntnisse nennen freilich als Grund nur seine unbegrenzte Verehrung diesem gegenüber. Bei Beck fand sich Schröder gestört durch den Nasenton der Stimme und den Mangel ausreichenden Mienenspiels. Gotter schrieb im folgenden Jahre über die Freunde:

---

schen Streitfall zeigt sich eine gleiche, der Wahrheit nicht entsprechende Färbung durch Iffland. S. 37. 538.

„Von dem mächtigen Fortschreiten ihrer Kunst habe ich mich mit eigenen Augen und Ohren überzeugt[1])."

Schröder war nach Paris gereist, er kam von dort nach Mannheim zurück (26. Juli). Beil aufsuchend, fand er ihn nicht bloß im Bett, sondern auch in der Unmöglichkeit, aufstehen zu können. Das Spiel hatte wieder einmal sein Opfer gefordert — diesmal in Gestalt sämtlicher Kleidungsstücke; sie lagen auf dem Pfandhause, als letztes kostbarstes Stück ein großer Mantel, welchem bis dahin der Liebesdienst oblag, die sich mehrenden Lücken zu verschleiern. Schröder löste Alles aus, früh Morgens wurden in Beil's Wohnzimmer die Herrlichkeiten einzeln ausgebreitet auf Stühle gehängt, während Schröder versteckt war, um die Überraschung mitzugenießen. Beil trat ein — er stand starr. „Da ist ja mein Mantel wieder!" rief er — „und die Hosen — und die Hemden!" Dann bei Seite: „Und die Hemden sind noch rein — und die Röcke sind unverletzt!" Wieder laut: „Donnerwetter! Und der prächtige Mantel! Ha! Ein unbekannter Freund ist auch ein Freund!" Dieses Wort Lessing's beschloß den Monolog.[2])

Das Ereignis des Jahres 1782 war am 13. Januar die erste Aufführung der „Räuber" (sie sollten ursprünglich „Der verlorene Sohn" heißen): Iffland—Franz, Beil—Schweizer, Beck—Kosinsky (später Hermann). Schiller schrieb an Dalberg, daß die Rolle Franzens als solche über seine nicht geringe Erwartung in den wichtigsten Punkten vortrefflich gelungen sei. Der nicht unterzeichnete Bericht Schiller's über die Darstellung an das württembergische Repertorium enthält, Iffland betreffend, den Zusatz: „Wenn er nur seine Worte nicht so verschlänge und sich nicht im Declamieren so überstürzte." Dann heißt es: „Beil, der herrliche Kopf, war ganz Schweizer." Dalberg's Kritik einer späteren Aufführung des Stücks (1783) bemerkt: „Herr Iffland wollte sich heute übertreffen, that auch als Künstler mehr als jemals; ob aber im Ganzen die Wahrheit nicht dabei gelitten und ob ein Gemälde nicht durch zu starkes Farbenauftragen in Schönheit und Simplicität verliere, wird er durch sein eigen Gefühl sich selbst beantworten können."[3]) An bedeutenderen Stücken folgten in den nächsten Jahren: Der Kaufmann von Venedig (von Dalberg als Lustspiel in vier Acten seltsam genug eingerichtet), Fiesco, Kabale und Liebe. Iffland war

[1]) A. Pichler, Chronik des Mannheimer Theaters. S. 72.

[2]) Schmidt, Denkwürdigkeiten I. 202.

[3]) Koffka, S. 350.

Shylock, Verrina, Wurm; Beil: Graziano, Muley Hassan, Miller; Beck: Bassanio, Bourgognino, Ferdinand. Es muß auffallend erscheinen, daß Schiller, der allen seinen Stücken einen bestimmten persönlichen oder sachlichen Namen als Titel gab, nur bei „Kabale und Liebe" durch die Wahl dieser verschwommenen Bezeichnung eine Ausnahme machte, während doch der ursprünglich gewählte Titel: „Louise Millerin" besser und einfacher lautete. Pichler's Chronik bringt die Erklärung, daß ihn Iffland zu dem Tausche bestimmte, nachdem Schiller zuvor Iffland's neues Familienstück als Taufpathe „Verbrechen aus Ehrsucht" genannt hatte.

Schon seit 1781 bestand der von Dalberg gegründete „Große Ausschuß", zu welchem, neben den Regisseuren, noch vier bis sechs Mitglieder, unter ihnen auch Beil, Iffland, Beck, gehörten. Derselbe befaßte sich mit Beurteilung der Leistungen, Vorschläge, Beschwerden, aber auch mit dramaturgischen Fragen, gestellt von Dalberg. In ihrer Beantwortung zeigt sich Iffland am längsten, Beil am gedrängtesten. So lautete eine Aufgabe: „Ist das Händeklatschen — oder eine allgemein herrschende Stille der schmeichelhafteste Beifall für den Schauspieler?"

Beil der aus Grundsatz das „Spielen auf Abgänge"[1]) ängstlich vermied, gab seine ganze Beantwortung in folgenden drei Sätzen: „Unstreitig ist der augenblickliche Wiederhall des Eindrucks, den der Schauspieler in das Volk gethan, wahrer Beifall zu nennen. Schmeichelhafter ist es, wenn der Schauspieler durch mannigfaltiges gutes Spiel mit seiner Erscheinung den Grad der Stille bewirkt, daß die leisesten Modulationen und subtilsten Wendungen im Charakter nicht verloren gehen können. Bewährter ruhiger Beifall ist (nebst dem strengen Richter eigenen Gefühls) der Beifall des Mitschauspielers oder des Beobachters, der ganz mit dem Umfang des Talents, Tönen, Herz und Feuer des Schauspielers bekannt ist."

Beck äußert sich ausführlicher, aber in gleichem Sinne; das Wesentlichste lautet: „Beifall, Händeklatschen der Menge, die höchste

[1]) Als Erfinder des „Spiels auf Abgänge" glänzt — völlig naturgemäß — der erste Gastspielreisende: Johann Michael Böck (1741 bis 1793), seit 1779 Mitglied des Mannheimer Theaters als beliebter Darsteller von Heldenrollen. Er war harmlos genug, selbst zu äußern: „Jetzt hab' ich's weg. Ich brauche nur kurz vor meinem Abgang etwas leiser zu reden und dann auf einmal loszudonnern, so folgt der Beifall immer!"

Befriedigung des Ehrgeizes, ist zugleich der trüglichste Beweis von dem Werte des Künstlers. — — Stille hingegen ist das schönste Unterpfand der Achtung des Publikums gegen den Schauspieler; die Zuschauer geben ihm hier gleichsam ihre Herzen in Gewalt; er wird Herr ihrer Empfindungen, er führt sie durch alle Labyrinthe der Leidenschaften; jeder Funke in ihm wird elektrisch, und die Begeisterung bringt dann Dinge hervor, die das tiefste Studium und alle theoretischen Kenntnisse nicht schaffen können. — Grabesstille in den Augenblicken der allgemeinen Begeisterung, und dann bei einem Erholungspunkt der allgemeine mit Ausrufungen begleitete Beifall sind die Triumphlieder des glücklichen Künstlers." — Iffland verwendete viele Worte zu einem sehr spitzfindigen Vortrage, welcher in dem Satze gipfelt: „Daher ist der augenblickliche allgemeine Beifall des Künstlers größter Lohn. Er soll sich darum nicht nur bemühen, er soll danach ringen."[1]) — Bezeichnend für Iffland's Selbstgefühl ist auch ein Brief von ihm an Dalberg, geschrieben am 1. Mai 1784 aus Frankfurt, wohin Iffland und Beil (mit Schiller) gereist waren, um dort bei der Großmann'schen Gesellschaft Gastrollen zu geben und sowohl „Verbrechen aus Ehrsucht" als „Kabale und Liebe" den Zuschauern vorzuführen. Dieser Brief lautet: „Ihro Excellenz, Größeren Triumph kann die gute Schauspielkunst nicht erleben. Grabesstille — das Haus zum Brechen voll und Enthusiasmus für das Stück[2]), daß man uns am Ende rief[3]). Großmann verschmerzt es nicht als Direktor, Dichter und Mensch! Die Truppe bekam moralische Gichter. Von Mainz weiß ich 24 Personen aus den besten Häusern hier. Heut' ist die „väterliche Rache". Verzeihen Ihro Excellenz die Kürze dieses Briefes wegen der Eile. Ich bin Ihro Excellenz untherthänigster A. W. Iffland." Im nächsten Jahre schreibt er, ebenfalls an Dalberg, aus Hamburg unterm 10. September 1785: „Ihro Excellenz darf ich jetzt sagen — mein Spiel ist gewonnen! Bei meinem Auftreten ward ich mit lautem Beifall empfangen. Im ersten Akt der „Mediceer" war alles still, im zweiten merkte ich, daß ich Sensation gemacht hatte, man geriet in Bewegung — im dritten ließ mich

---

[1]) Koffka, S. 486 bis 498.

[2]) „Verbrechen aus Ehrsucht", welches am 9. März zuerst in Mannheim gegeben worden war, hier am 30. April.

[3]) Damals noch eine seltene Auszeichnung. Brockmann war der erste deutsche Künstler, dem sie in Berlin zu teil geworden, als er (1778) die dortigen Zuschauer durch seine zwölfmal wiederholte Darstellung des Hamlet begeisterte.

der Beifall nicht zu Worte kommen. Schauspieler und Einzelne vom Parterre gaben mir Beweise ihres Enthusiasmus. So bis zu Ende. „Die Maler" aber — der Beifall, den ich da erhielt, das war Phrenesie. Das Publikum war in meiner Manier schon zu Hause — und ich lebte den brillantesten, entscheidendsten Tag meines Lebens."[1])

Beck hatte sich am 8. Januar 1784 mit Caroline Ziegler (geb. 1767) verheiratet, welche im Alter von 14 Jahren zuerst auf der Bühne erschien.[2]) Sie starb schon nach sieben Monaten (24. Juli), wahrscheinlich in Folge eines unglücklichen Falles als Emilia Galotti, wo ihr Kopf aus Odoardo's Armen schmetternd zu Boden fiel. Iffland rühmt ihre seltene Begabung, welche feinste Zartheit mit innigster Kraft verband und durch eine vollendete Gestalt veredelt wurde; er sagt, daß er die Accente und die Melodie der Liebe, wie sie ihr als Leonore im „Fiesco" eigen gewesen, nie wieder gehört habe. Beck war tiefgebeugt durch den schweren Verlust; Iffland bemühte sich mit Erfolg bei Dalberg um die Ordnung der häuslichen Verhältnisse des Freundes, er nennt Beck und Opitz (geb. 1756) die beiden Einzigen, welche an deutschen Bühnen als erste Liebhaber brauchbar seien. Im September wurde Beck die Preismedaille zuerkannt, welche (12 Dukaten an Wert) von der Intendanz auf die beste Beantwortung der dramaturgischen Fragen gesetzt worden war.

Seitdem Schröder als Lear aufgetreten, wagte von den Mannheimer Schauspielern keiner die Rolle zu übernehmen. Dalberg bestimmte nun, daß Meyer (ein tüchtiges, fleißiges, aber nicht gerade hervorragendes Mitglied), Iffland und Beil in drei Monaten nach einander den Lear spielen sollten. Beil und Meyer verzichteten zu Gunsten Iffland's, allein dieser ging mit schwerem Herzen an die große Aufgabe, er wünschte, daß Dalberg der Aufführung (die am 29. August 1784 stattfand) nicht beiwohnen möge, denn seine Darstellung sei kein freies Kunstideal, er müsse einen schon betretenen Weg gehen, müsse Lear sein. Gleichwohl fand Dalberg's Urteil, dem allgemeinen Beifalle gegenüber, nur minder erhebliche Zweifel zu erwähnen, indem er u. A. bemerkte: „Ließe sich im Gewitter nicht ein höherer Grad von Verzweiflung und Begeisterung anbringen? Obwohl Herr Iffland in dieser

[1]) Zeitschrift „Der Bär" vom 1. Mai 1876, S. 85; 15. Mai 1876, S. 98.

[2]) Ihre Eltern waren: Franz Ziegler, Hofgerichtsregistrator in Mannheim, und Eva, geb. Kobell, Schwester der Maler Ferdinand und Franz Kobell (Pichler, Chronik, S. 65). Ihr Bild brachte der Gothaische Theater-Kalender für 1785.

Stelle weit mehr als Schröder geleistet hat."[1]) Beck gab jetzt den Narren.

Dalberg war stets darauf bedacht, daß den Verdiensten der Schauspieler auch die ehrende Anerkennung nicht fehlen sollte. So wurden auf seinen Antrag (1786) Beck und Iffland mit dem Dichter Matthisson zu wirklichen arbeitenden Mitgliedern der kurfürstlichen deutschen Gesellschaft erwählt. Diese Gesellschaft hatte schon ein Jahr früher 50 Dukaten als Preis für das beste Lustspiel ausgesetzt; ihre Ziele waren, nach dem Inhalt des Ausschreibens,[2]) die höchsten: sie verhieß dem ruhmvollen Sieger neben dem baaren Lohn noch — die Unsterblichkeit! Zur Aufführung der vorzüglichsten eingegangenen Stücke hatte das Mannheimer Theater sich bereit erklärt, erst danach sollte die Entscheidung getroffen werden. Allein das Ergebnis entsprach nicht der Erwartung: von den zehn eingegangenen Stücken erschien keins — der Unsterblichkeit wert. Noch einmal wurde das Ausschreiben erneuert, der Preis auf 75 Dukaten erhöht; es gingen acht Stücke ein, von denen drei zur Darstellung kamen: zwei mißfielen, das dritte („Die Erbschleicher" von Gotter) wurde dann zurückgezogen und neu bearbeitet — um nach zwei Jahren nur geteilten Beifall zu finden. Die Schauspieler mußten durch solche Unfälle verstimmt werden, der Rückschlag auf die Zuhörer konnte nicht ausbleiben.

Im Frühjahr 1786 hatten die drei Freunde eine Sommerwohnung auf dem früher kurfürstlichen Jagdhause zu Käferthal, unfern von Mannheim, bezogen. Hier erneuerte sich noch einmal die alte Gothaer Zeit: wiederum wurde strenges gegenseitiges Urteil geübt, um die Vergangenheit nutzbar zu machen; daran schlossen sich aber für die Zukunft ernste Vorsätze, feste Bestimmungen. Beim Zusammenspiel sollte keiner durch ungebührliches Vordrängen der eigenen Rolle die des andern in Schatten stellen; bei leerem Hause wollte man doppelten Fleiß auf die Darstellung verwenden. Die Wirkung zeigte sich alsbald bei den Aufführungen: ein neues Leben schien erwacht, dem von den Zuschauern regere Teilnahme nicht versagt ward.

Beil, der seinen alten Eltern stets ein fürsorglicher Sohn gewesen war, sah die Hoffnung, diese bei sich aufzunehmen, durch den Tod der Mutter zerstört, und ohne ihre Pflege schien der Ortswechsel für den Vater zu bedenklich. So gründete er sich denn (1787) die eigene glück-

[1]) Koffka, S. 371.
[2]) Pichler, Chronik, S. 90.

liche Häuslichkeit durch seine Verheiratung mit Luise Ziegler (geb. 1766), der älteren Schwester von Beck's verstorbener Frau. Nicht lange darauf (1. Februar 1788) folgte Beck dem Beispiel des Freundes; seine zweite Gattin war Josepha Scheeffer,[1]) welche seit 1780 als Sängerin und Schauspielerin dem Mannheimer Theater angehörte. „Unstreitig die beste Sängerin auf allen deutschen Bühnen, und verdiente wohl auch die schönste zu sein" — sagte von ihr Schröder, der in demselben Jahre zu achttägigem Besuch nach Mannheim kam, ohne dort selbst zu spielen. Über den Vorstellungen, die er besuchte, waltete diesmal ein besonderes Mißgeschick. Am Abend seiner Ankunft trat er unerkannt, von niemand erwartet, in eine Fremdenloge: man verspätet den Anfang wegen plötzlicher Erkrankung der ersten Liebhaberin, dann wird die Vorstellung abgeändert und — das Schröder'sche Stück „Der Fähndrich" eingeworfen, dessen Darstellung allerdings, nach des Verfassers Schilderung,[2]) eine mehr als nachlässige gewesen sein muß, während die Schauspieler auf der Bühne nicht ahnten, wer sich unter den Zuschauern befand. So erging denn über dieselben, namentlich über Beil und Beck, der begründete scharfe Tadel des Meisters in seinem Tagebuche. Auch zwei weitere Vorstellungen: „Das Kind der Liebe" von Kotzebue und „Die offene Fehde", nach spanischem Stoff, fanden wenig Gnade vor seinen Augen; Iffland und Beck, die darin auftraten, blieben ihm nun einmal wenig angenehm — dieser durch seine Stimme,[3]) jener durch die Berechnung. Und doch hatte das Mannheimer Theater gerade damals den Höhepunkt des Glanzes erreicht, welchen Iffland auf die Zeit vom Herbst 1786 bis 1793 setzt. Nicht zum kleinsten Teile kam da in Betracht die Mitwirkung der drei Freunde, deren neu erwachten Eifer neben lebhafter Anerkennung auch der künstlerische Erfolg begleitete. Iffland löste längst mit Glück die schwierigsten Aufgaben, wenn auch Dalberg's strenge und unbefangene Beurteilung das allzu sehr Überlegte, die gewaltsame Anstrengung in seinem Spiel öfter rügend hervorhob. Beil hatte Schröder's Ausspruch

[1]) Ihr Bild befindet sich im Mannheimer Theater-Kalender auf 1796.

[2]) Meyer, II. 69.

[3]) Ganz entgegengesetzt urteilte freilich das Mannheimer, keineswegs zu milde Kunsturteil. Es hieß z. B. am 31. Januar 1786 (Tagebuch der Mannheimer Schaubühne, S. 37): „Das vortreffliche Organ des Herrn Beck zeichnete sich heute wieder vorzüglich aus, er spricht so richtig und vernehmlich, daß auch nicht einmal der geringste Laut seiner Stimme verloren geht."

gerechtfertigt: neben den alten komischen Rollen, welchen seine frische Laune treu blieb, schuf er im ernsten Schauspiel vollendete Bilder. Dahin gehören Kent (Lear); Lerse und Bischof von Bamberg (Götz); Alba (Don Carlos); Antonius (Cäsar); Menenius (Coriolan); Odoardo Galotti. Beck wirkte nicht bloß als Liebhaber und jugendlicher Held, er gab zugleich die Titelrolle in Shakspere's Cäsar; den Figaro (von Beaumarchais); Weißlingen (Götz); Tullus Aufidius (Coriolan); Macduff; den Narren im Lear; Hamlet.

Bald sollte die französische Revolution ihre Schatten auch nach Deutschland hinüberwerfen, um dann im Laufe der folgenden Jahre die Gemüter hier immer mehr aufzuregen. Zunächst kam eine Anzahl von Ausgewanderten nach Mannheim; diese belebten anfangs das Theater, bald aber wollten sie dasselbe beherrschen, politische Neigung und Abneigung mischten sich hinein, die entgegenstehenden Ansichten kamen im Zuschauerraume zum Ausdruck. Iffland war von Herzen Anhänger des Königtums. Seit 1781 hatte er die Bahn des Bühnen-Schriftstellers betreten, und das Glück blieb ihm, nach einigen Mißerfolgen, in seltenem Maße gewogen. Er wurde, wie Eduard Devrient sagt, „zum legitimistischen Hofdichter gestempelt", fürstliche Personen ließen ihm Auszeichnungen zu teil werden, seine Stücke gewannen immer mehr Boden auf den deutschen Bühnen. Beil, den die Politik bis dahin wenig gekümmert hatte, war den ausgewanderten Franzosen persönlich abgeneigt, zumal er nicht französisch sprach; doch blieb es unmöglich, dem Einfluß der neuen Gedanken sich ganz zu entziehen, und mit diesen befreundete ihn seine Überzeugung. Seit 1785 schrieb auch er für die Bühne — vielleicht durch Iffland's Beispiel angeregt, jedenfalls nicht mit dem gleichen Erfolge wie dieser; er meinte darin absichtliche Feindschaft, persönliche Umtriebe zu erblicken. Aus solchen Gegensätzen erwuchs bei ihm Empfindlichkeit, Mißtrauen, Eifersucht, Bitterkeit, welche im täglichen neben Umgang zur Strenge kommen mußten. Unberufene kamen dann nicht, das Feuer noch zu schüren. Beil ward still, in sich gekehrt, den Freunden gegenüber abgeschlossen, sein heller Blick senkte sich oft starr zu Boden — da war nichts mehr von der frischen, heiteren Lebensanschauung, die so unwiderstehlich schien. Er suchte wieder einmal Zerstreuung im Glücksspiel; aber sein Bühnenspiel litt darunter nicht, es nahm nur einen höheren Aufschwung. Auch die alte treue Gesinnung brach in Augenblicken wieder durch, und immer galt es ihm als Ehrensache, die Leistungen seiner Freunde gegen un-

begründeten Tadel zu verteidigen. Er konnte Unrecht dulden, er wollte nicht Unrecht thun. Iffland hatte ihm scherzend einen Traum erzählt, darin sah er Beil auf dem Krankenlager und dieser vertraute ihm die Sorge für Weib und Kind. Beil schwieg darauf, reichte Iffland die Hand und sagte ernst: „Ich weiß, daß Sie diese Sorge übernehmen würden, auch wenn ich nicht Zeit habe, Sie darum zu bitten" Als beide dann, nach anderen Gesprächen, auseinander gehen wollten ergriff Beil noch einmal die Hand Iffland's mit den Worten: „Wer weiß was geschieht — es bleibt bei der Abrede!"[1]) Wenige Wochen später fühlte sich Beil leidend, er spielte gleichwohl den Pachter Kunz in dem Lustspiel „Der Jurist und der Bauer" am 29. Juli 1794. Es war seine letzte Rolle. An der Ruhr erkrankt, freute er sich schon wieder der Besserung und verließ heiter das Bett, als ein Schlagfluß sein Leben endete, nachmittags am 13. August. Iffland widmete sich treu der überkommenen Pflicht. Beil's Witwe ward sein Schülerin, er schrieb für sie das einactige Stück „Die Geflüchteten", in welchem sie (3. Mai 1795) auftrat und gefiel. Sie wurde dann Mitglied des Mannheimer Theaters, blieb aber nicht bei der Bühne.

In den Angaben über Beil's litterarische Thätigkeit herrscht große Verwirrung, die sich durch den Umstand erklärt, daß er seine Stücke, nachdem sie schon gedruckt waren, umzutaufen liebte, und zwar ohne Bezugnahme auf den früheren Titel. So finden sich in den Bücherverzeichnissen elf verschiedene Dramen Beil's angegeben, während er nur sieben schrieb, darunter kein Trauerspiel. Alle sind eigene Erfindung auf dem Boden der Gegenwart; der dramatische Aufbau zeigt Mängel: in einer meist einfachen und ziemlich durchsichtigen Handlung sind neben überflüssigem Beiwerk stets wirksame Vorgänge, allein sie gliedern sich nicht zum Gesamteindruck. Alle Personen, auch die minder bedeutenden, sind scharf gezeichnet, sie bieten dem Schauspieler dankbare Aufgaben; mit Vorliebe werden verlumpte Gesellen dargestellt, welche die innere Hohlheit, selbst das Verbrechen, unter glatter Form zu verbergen wissen; Empfindsamkeit, die im Zeitgeschmack lag, ist nicht ausgeschlossen, doch tritt sie minder hervor als bei Iffland; in vier Stücken fehlt das herkömmliche Liebespaar. Die Sprache zeigt unverkennbar den Einfluß der neuen Zeit, in welcher Lessing, Goethe, Schiller geschrieben hatten, sie ist klar, knapp, mitunter derb. Einsilbige Namen sind bevorzugt, mehr denn zweisilbige

[1]) Iffland, Meine theatralische Laufbahn, S. 181.

finden sich nicht. Die Reihenfolge der Beil'schen Stücke ist diese: 1. „Die Spieler, oder: Schonung bessert, Schauspiel in fünf Aufzügen", zuerst aufgeführt zu Mannheim am 23. Januar 1785 und wiederholt; im Druck: „Die Spieler"; dann umgetauft: „Die Gauner". Das Stück strebt etwas gewaltsam nach Wirkung durch seine grellen Farben; dazu kommen: Dolche, Pistolen, Terzerolen, Strick zum Erdrosseln, eine abgehauene Hand, die in einer Kapsel mitgeführt wird; Hauptpersonen sind: zwei falsche Spieler, der eine treibt diese Beschäftigung handwerksmäßig (Beils Rolle), ihm eröffnet sich die Fernsicht auf den Pranger; der andere spielt nur ausnahmsweise falsch, kommt zur Erkenntnis und wird von dem edlen Engländer Feruls (Iffland), dem er zweimal nach dem Leben getrachtet, schließlich ans Herz gedrückt, mit der Versicherung: „Morgen scheiden wir als Brüder!" — 2. „Die Schauspielerschule, Lustspiel in drei Aufzügen", zuerst aufgeführt am 20. September 1785 und öfter wiederholt; später umgetauft: „Liebe um Laune", verändert für den Druck. Waldeck, ein junger Mann, der mit Fleiß und Erfolg den Wissenschaften obgelegen, ist Schauspieler und Prinzipal einer Truppe geworden, sein Vater hat ihn deshalb enterbt — bis die Bühne von ihm aufgegeben sei. Jetzt kehrt er zurück in die Heimat, wo der zweite Gatte seiner inzwischen verstorbenen Mutter sich eben mit einem jungen Mädchen wieder verheiraten will. Die Braut und Waldeck verlieben sich alsbald gegenseitig, sie will ihm auf die Bühne folgen, dadurch wird er veranlaßt, der Bühne zu entsagen — so gewinnt er auch sein Vermögen zurück. Das Lustspiel ist reich an Erinnerungen aus Beil's Wanderleben, welches dadurch eine warme Beleuchtung erhält; zugleich wird den schlechten Schauspielern in beredten Worten der Text gelesen. So sagt Waldeck (II, 10): „Die seligen Augenblicke, die mir die Entwickelung meines Talents an kleinen, unbekannten Orten gewährte, — die kommen nicht wieder. — Unvergeßlich werden sie mir sein, jene ängstlichen, ärmlich aufgeputzten Schauspielsäle, jene gedrängten Reihen guter Naturmenschen, ganz Ohr, ganz Auge, verloren in nie empfundenem Entzücken. Sie gaben meiner Kunst geschwindere Flügel als die seelenschlaffen, kunstrichterischen Versammlungen mancher berühmten Stadt." Und ferner (I, 4): „Ich will mich von dem Gesindel unterscheiden, das für Liederlichkeit und Tagedieberei die Freistatt der Bretter sucht und — weil es zu jedem ehrlichen Gewerbe verdorben ist — sich noch gut genug zum Schauspieler dünkt. — Was nennt ihr Proben? was Spielen? Früh die Rolle vom Blatte herbuchstabieren?

Abends euch ankleiden, schminken, herausgehen und die Eingebung des Orakels im Loche auf gut Glück nachbeten? Ob ihr Unsinn heraushalset — die besten Stücke verhunzt — die Zuschauer ermüdet — und das Haus allmählich zur Einöde macht — das kümmert euch nicht." Die Würde der Kunst wird mit schöner Wärme erhoben: „Die Zeiten der Barbarei sind vorbei. Allgemeine Achtung für den Schauspieler von Talenten gehört unter die Fortschritte der Aufklärung. Die Großen beschützen ihn. Die feine Welt öffnet ihm ihre Cirkel, der Mann von Gefühl sein Herz. Gelehrte und Dichter, die der Stolz der Nation sind, schenken ihm ihre Freundschaft" (II, 10). An Beil selber wendet sich offenbar Waldeck (I, 6), wenn er sagt: „Du hast eine gewisse komische Ader — überall, wo dein eigenes Ich vorstechen kann, bist Du brauchbar — deine groben Wirte — schelmischen Bedienten — deine besoffenen Soldaten haben einen Anstrich von Wahrheit." — 3. „Dietrich von Ruben, Lustspiel in einem Aufzug" (früher „Baron Ruben" genannt), von Dalberg zur Darstellung nicht angenommen, gedruckt 1786, ist mehr flüchtiger Entwurf als wirkliches Lustspiel zu nennen. Von den fünf Personen sind vier ziemlich anrüchiger Art. — 4. „Armut und Hoffahrt, Lustspiel in fünf Aufzügen," zuerst dargestellt am 20. Juli 1788 und nicht wiederholt, später umgetauft: „Bettelstolz." Die Aufführung wird als sehr gut bezeichnet, man rief am Schlusse den Verfasser und spendete ihm lauten Beifall. Aber Iffland bemerkt: „An einem Orte, wo noch so viele Inventarienstücke des alten Hofes verkehrten, konnte dies Stück nicht gefallen" — das heißt also: einem Teile des Zuschauerkreises, der sich getroffen fühlte. An anderen Orten erwarb sich dasselbe die Gunst der Zuschauer. Sein Inhalt läuft darauf hinaus, daß aufgeblasener Hochmut, der durch schlechte Mittel nach Geld und Gut strebt, seine Demütigung, und bescheidenes Verdienst, welches die krummen Wege verschmäht, seinen Lohn findet. Das wird mit feiner Wahrheit und vortrefflicher Laune durchgeführt. — 5. „Curt von Spartau, Schauspiel in vier Aufzügen," zuerst gegeben am 13. Dezember 1789 und mehrmals wiederholt. Der Bau des Stückes ist besser als sonst, die Steigerung der Spannung bis zum Schlusse gelungen; wenn es hier ohne starken Zusatz von Empfindsamkeit nicht abgeht, so wird das damals dem Eindruck zu gute gekommen sein. Eine Seltsamkeit findet sich in dem ziemlich überflüssigen Gespräch des Küsters, der für das preußisch-sächsische Bündnis eintritt, mit dem reinsächsischen Lotterie-Einnehmer (III, 1). Auf des Küsters Rede: „Die Preußen

sind unsere Bundesgenossen: ich wünsch' ihnen Glück und Victoria über unsere Feinde!" antwortet der Lotterie-Einnehmer? „Haha! Victoria? — Sie sollten einmal bei Königsgrätz anbeißen — sie sollten dort anbeißen! Herr, mit Steinen werden sie totgeworfen, so vorteilhaft stehen die Kaiserlichen." — 6. „Die Einöde, Schauspiel in vier Akten," von Dalberg nicht zur Aufführung angenommen, gedruckt 1792; später umgetauft: „Die Freistatt müder Pilger" — ein Rührstück stärkster Art mit Ugolino-Färbung und langsam fortschleichender, aber nicht der Spannung entbehrender Handlung. — 7. „Die Familie Spaden, Schauspiel in vier Akten," zuerst aufgeführt am 4. März 1793 und wiederholt — ein Gegenstück zu „Armut und Hoffahrt": auch hier siegt ehrliche Armut über schlecht angewandten Reichtum. Das wird geschickt, wenn auch in ziemlich grellen Farben ausgeführt; die Auftritte erinnern mehrfach an „Kabale und Liebe." — Beil's Dramen erschienen in Einzeldrucken, sodann in zweibändiger Gesamtausgabe (Zürich und Leipzig, bei Ziegler und Söhnen, 1794); diese war anfangs unvollständig, es fehlte darin: „Bettelstolz"; das Stück wurde aber 1797 hinzugefügt.

Schon im Jahre 1792 war Iffland, nach dem Abgang des Regisseurs Rennschüb, zu dessen Nachfolger einstimmig gewählt und vom Kurfürsten bestätigt worden. Er begann das neue Amt mit einer Zusammenstellung der Rechte und Pflichten des Regisseurs, diesmal in gedrängter Kürze[1]); die darin ausgesprochenen Grundsätze, welche den Sinn für strenge Ordnung mit vollem Wohlwollen zu verbinden wissen, gereichen ihm zur Ehre, Dalberg erteilte seine unbedingte Zustimmung. Bald folgte ein „Kleidungs-Reglement" in 28 Paragraphen.[2]) Iffland's Geschick als Ordner und Leiter bewährte sich glänzend nach allen Seiten: hier stand der rechte Mann an rechter Stelle. Die Vorstellungen gewannen äußerlich und innerlich an Rundung. Indessen rückte der Kriegslärm näher, die Zeitläufte gestalteten sich während der nächsten Jahre immer schwieriger, immer minder erfreulich für das Theater: Mannheim wurde wiederholt bedroht, belagert, von Feinden oder Freunden genommen, die dann als unruhige Gäste dort hausten, endlich folgte sogar acht Tage lang Beschießung der Stadt (1795). Unter solchen Bedrängnissen starb die Kurfürstin (1794), öfterer Ausfall der Vorstellungen fand statt, sogar für mehrere Wochen, auch die gänzliche Aufhebung des Theaters war bereits angeordnet, sie wurde nur durch

[1]) Koffka, S. 202.

[2]) Pichler, Chronik, S. 331.

Iffland's und Dalberg's ernste Bemühungen rückgängig gemacht. So unerquicklichen Zuständen gegenüber mag Iffland's Wunsch, das Mannheimer Verhältnis mit einem günstigeren, weniger aufregenden zu vertauschen, begründet genug erscheinen, allein sie gaben ihm niemals ein Recht, dieses Verhältnis einseitig und willkürlich zu lösen. Denn bereits 1785 hatte er dem Intendanten Dalberg die schriftliche Versicherung ausgestellt, ohne dessen Bewilligung sich an keinem anderen Orte zu engagieren, und durch kurfürstliches Decret vom 1. September 1790[1]) war ihm dann (ebenso wie Beil und Beck) ein lebenslänglicher Kontrakt nebst Pensionsversicherung für den Fall des Alters oder körperlichen Unvermögens bewilligt worden. Gleichwohl wandte er sich, hinter Dalberg's Rücken, nach Berlin, um dort — anfangs ein Engagement, später, als Engel abgegangen, die Direktorstelle zu erhalten. Auch vermehrte Sorge um sein Auskommen, nachdem er sich (19. Mai 1796) mit einer Kammerfrau der verstorbenen Kurfürstin, Namens Greühm, verheiratet hatte, kann hier nicht als hinreichender Entschuldigungsgrund ins Gewicht fallen. Nun erschien am 12. Juli 1796 eine Bekanntmachung Dalberg's: Das Schauspiel solle auf ein Jahr eingestellt werden; die Mitglieder, denen ihre Kontrakte vorbehalten blieben, dürften auf ein Jahr auswärtiges Engagement abschließen; sie würden ihre Gagen nur noch bis Ende September erhalten, da fernere Zahlungen unmöglich seien.[2]) Gegen die Einstellung der Gagezahlung konnte Iffland, auf seinen lebenslänglichen Kontrakt sich stützend, unbedingt Einspruch erheben, auch den Rechtsweg einschlagen — er that das nicht, unterschrieb vielmehr den ihm vorgelegten „Revers" und verpflichtete sich darin auf Ehre, die Abwesenheitserlaubnis nicht zu mißbrauchen, auf keine Weise in neue Verhandlungen mit irgend einem Theater ohne vorherige Genehmigung der Intendanz sich einzulassen, sondern den Mannheimer Kontrakt fest und getreu in allen Punkten aufrecht zu erhalten. Die Mitglieder reisten ab, Iffland kehrte nicht zurück, er wurde durch Kabinetsordre vom 14. November 1796 in Berlin als Direktor angestellt mit 3000 Thlr. Gehalt, nebst einem jährlichen Benefiz, 1200 Thlr. Pension und dem Geschenk von 14000 fl. zur Bezahlung seiner Schulden. Dalberg und Beck bezeichneten mit Recht den Schritt Iffland's als Vertragsbruch; von der für denselben festgesetzten Strafe wurde

[1]) Pichler, Chronik, S. 108.
[2]) Pichler, Chronik, S. 149.

Iffland auf Dalberg's Verwendung befreit.[1]) Zwischen beiden kam auch brieflich eine Art Versöhnung zu stande, als aber Iffland im Jahre 1802 zu Mannheim Gastrollen gab, da war Dalbarg — verreist.[2])

Nach dem unerwarteten Schluß am 10. Juli war das Theater in Mannheim bald wieder eröffnet worden, weil die Besatzung darauf bestand und Erteilung der Spielerlaubnis an einen anderen Unternehmer in Aussicht stellte. Beck hatte inzwischen mit seiner Frau ein Gastspiel in Hamburg und Berlin angenommen, so konnten sie erst am 20. Februar 1797 zurückkehren. Am 1. Mai wurde Beck zum Regisseur ernannt, und schon nach 4 Wochen sprach ihm Dalberg seine vollste Zufriedenheit aus, welche sowohl dem Leiter als dem Schauspieler galt. Er gab jetzt den König Lear, und Dalberg schrieb: „Ihre Darstellung macht Ihnen Ehre, Sie leisteten mehr als Iffland." Wir wissen freilich nicht, ob dieses Urteil völlig unbefangen war oder ob daran der Unmut gegen Iffland Teil hatte. Immerhin blieb dieser unersetzt und unersetzlich. Dazu hatte sich in den Verhältnissen, in den Bühnenmitgliedern Vieles geändert. Der alte Gemeingeist war nicht mehr vorhanden, zumal wiederholt rascher Wechsel der Schauspieler eintrat, gegen den Regisseur wurden von unten Ränke gestiftet, von oben fand er nicht mehr die ausreichende Unterstützung, denn auch Dalberg's frühere Entschiedenheit begann nachzulassen, wie bei ihm die warme Teilnahme an der Sache nachließ, er wurde zeitweise von Geistesstörungen befallen, die zwar anfangs leichterer Art waren, allmählich aber sich immer bedenklicher gestalteten. So mochte Beck nicht Unrecht haben mit seiner Äußerung, daß eine zerrüttende Unordnung das Theater beherrsche. Nun wurde noch eine Anzahl der ersten Mitglieder durch kurfürstlichen Befehl an die Hofbühne zu München berufen, darunter Beck als Direktor (1799). Hier vermochte er sich mit den Schauspielern nicht zu stellen, und die Folge davon war seine Zurückversetzung nach Mannheim, wo Dalberg, erfreut über die Wiederge-

[1]) Die Angelegenheit wird ausführlich dargelegt von Koffka (S. 292 bis 307) weitere wertvolle Schriftstücke bringt Pichler's Chronik (S. 151 bis 160) aus den Theateraklten. Iffland's Schutzschrift: „Meine theatralische Laufbahn" war eine seiner ersten Arbeiten in Berlin, sie wurde abgeschlossen am 17. April 1798. Der Eingang sucht diesem Buche zwar den Schein völligster Sachlichkeit zu wahren, allein damit steht im Widerspruch die höchst persönliche Erklärung S. 295; auch hier setzt Iffland wieder seine Ehre ein für die Wahrheit von Einzelheiten, welche sich nach den urkundlichen Beweisen oft ganz anders herausstellen.

[2]) Pichler, Chronik, S. 179.

winnung des erprobten Regisseurs, ihn am 19. Mai 1801 als Theaterdirektor einführte. Allein das neubegründete Zusammenwirken sollte sich bald trüben. Dabei wirkte wohl mit, daß jetzt zwei kränkelnde Männer auf einander angewiesen waren, denn auch Beck's, des Vierzigjährigen, Gesundheit begann schon zu wanken. Dalberg fand sich verletzt durch seines Direktors unartige Schreibweise und dessen unbefugte Eingriffe in die Theaterverwaltung, er beschwerte sich sogar über ihn bei dem Minister. Beck fand die Gesellschaft, welche jetzt beisammen war, ungenügend und schlecht, er berichtete, daß das Branntweintrinken bei den Proben, das Schimpfen und Schlagen in den Coulissen, überhaupt der unsittliche Ton durch ihn abgeschafft und die Polizei im Theater hergestellt sei. Welch ein Unterschied gegen vormalige Zustände der Ordnung, des einträchtigen Schaffens! Indessen konnte Dalberg doch die erste Aufführung der „Jungfrau von Orleans" als vortrefflich in Anordnung und Darstellung rühmen und Beck seine Anerkennung aussprechen.

Mannheim fiel an Baden. Um den Regierungsantritt des Markgrafen von Baden zu feiern, wurde Mozarts „Titus" gegeben (23. November 1802); Beck sprach dazu ein Schlußwort in Prosa, welches die Bedeutung des Tages hervorhob. Er war zum letzten Male auf der Bühne erschienen. Am 8. Jannar 1803 wurde er als Direktor des Dienstes enthoben; am 4. März in den Ruhestand versetzt; am 6. Mai erlag er einem Brustleiden im dreiundvierzigsten Lebensjahre.[1])

Als dramatischer Schriftsteller war Beck zuerst hervorgetreten im Jahre 1787. Er gab der Bühne, so viel ersichtlich, elf Stücke, darunter ebenfalls kein Trauerspiel. Mindestens fünf derselben sind Bearbeitungen nach dem Englischen; sie wurden sämtlich auf den Boden der deutschen Gegenwart verpflanzt — das that auch Schröder, und Iffland hielt es für so unerläßlich, daß er in einem Briefe an Dalberg die Frage aufwirft: „Was verliert die deutsche Bühne durch ungermanisierte englische Lustspiele?" Beck zeigt hier großes Geschick der Behandlung durch Kürzen und Umstellen. Sein Stil ist leicht und gewandt, die Verdeutschung eine vollständige: nirgends lassen sprachliche Wendungen den fremden Ursprung durchklingen, die Menschen sind deutsch gedacht. Im ersten der beiden eigenen Stücke vermißt man Beil's dreistes Zugreifen — auf die Gefahr eines Fehlgriffs; es zeigt sich mehr unsicheres Tasten, um das Rechte zu finden. Bei dem zweiten, welches

[1]) Pichler, Chronik S. 178 bis 181.

fast neun Jahre später geschrieben wurde, erkennt man eine weit festere Hand. Die Zeitfolge der Beck'schen Stücke ist diese: 1) „Das Herz behält seine Rechte, Schauspiel in fünf Akten", nach dem Englischen, zuerst aufgeführt in Mannheim am 25. Oktober 1787 und einmal wiederholt. Drei Paare treten auf, bei denen Liebeswünsche, Pflichtgefühl, Großmut kraus durch einander geschlungen sind, bis endlich alle sich zurechtfinden. Gute Zeichnung der Menschen belebt die spannende Handlung. In der Besprechung heißt es[1]): „Das Stück hat außerordentlich gefallen, und der Verfasser wurde am Ende herausgerufen." Wenn Dalberg dagegen bemerkte[2]), daß Mad. Rennschüb's schönes Spiel die Vorstellung nicht vom Untergange retten konnte, weil allgemeine Kälte und Mißbehagen durch das Ganze herrschte, so ist das nicht wohl erklärlich, zumal Inhalt wie Aufführung dem damaligen Zeitgeschmack entsprechen. Das englische Vorbild: The false delicacy, von dem Irländer Hugh Kelly, gilt für den ersten Versuch eines empfindsamen Schauspiels; Garrick setzte dasselbe in Scene, und es wurde auf dem Drury-Lane-Theater 1768 mit lebhaftem Beifall zwanzigmal hintereinander gegeben; auch in den nächsten Jahren blieb es ein Lieblingsstück. Gleichen günstigen Erfolg hatten die Übersetzungen — ins Portugiesische (auf Befehl des Marquis von Pombal), ins Französische (von der bekannten Madame Riccoboni) und ins Italienische — 2) „Alles aus Eigennutz, Lustspiel in fünf Akten", nach dem Englischen, zuerst aufgeführt am 24. Juni 1789 und mehrmals wiederholt. Eine schon vorhandene Übersetzung wurde benutzt. Der Stoff ist die Bekehrung eines Menschen, welcher glaubt, daß Alles in der Welt bloß aus Eigennutz geschehe; sie wird — ohne Überfluß von Empfindsamkeit — durch zwei Liebespaare ins Werk gesetzt. Verfasser des englischen Vorbilds: The Heiress war der General John Burgoyne, derselbe, welcher sich im amerikanischen Unabhängigkeitskriege bei Saratoga mit seiner ganzen Mannschaft ergeben mußte. Das Stück erschien 1785 auf der Bühne und fand ebenso viel Beifall der Zuschauer als Anfechtung von Seiten der Berichterstatter. — 3) „Verirrung ohne Laster, Schauspiel in fünf Akten", zuerst aufgeführt am 2. Mai 1790 und mehrmals wiederholt. Es ist eigene Arbeit, wenn man davon absehen will, daß Fieldings Roman Tom Jones, ein Lieblingsbuch Beck's, ihm durch Anregung gab. In der Vorrede heißt es: „Der Roman-

[1]) Tagebuch der Mannheimer Schaubühne. 1787. S. 65 bis 72.

[2]) Babler. Chronik S. 97.

dichter hat viel Raum für die Phantasie. Der dramatische Dichter ist durch die Einheiten sehr beschränkt. Diesen zu entsprechen, blieb mir nichts mehr übrig, als von jenem meisterhaften Bilde des Helden Thomas, der so fehlerhaft, wahr und doch so liebenswürdig ist, eine schwache Skizze zu entwerfen: das heißt: einen leichtsinnigen, feurigen deutschen Jüngling, mit Fehlern der Außenseite und einem edlen Herzen, mit Beibehaltung der Delikatesse, welche dem Schauspieldichter obliegt. Ein Stück, welchem die beiden kräftigsten Triebfedern der Leidenschaft fehlen (Ehrgeiz und Liebe), hat Vieles gegen sich. — — Die Mutter und ihr jüngster Sohn sind allerdings zu flach gezeichnet." Alle diese Bedenken lassen sich nur bestätigen; dazu kommt, „daß die ursprüngliche Ausführung, welche einen ganz anderen Gang hatte," auf den Rat sachverständiger Freunde völlig umgearbeitet wurde. Ob durch dieses Verfahren Mängel fortfielen? das wissen wir nicht, sicher aber wurden Fehler für die Darstellung hineingebracht. Wenn das Stück gleichwohl auf ersten deutschen Bühnen Beifall fand, so bietet sich als Erklärungsgrund nur, daß darin eine Anzahl wirksamer Rollen und kein Mangel an Empfindsamkeit vorhanden ist. Die Zugabe des Barbiers Steps, der sich vor niemand fürchtet als vor seiner Frau, könnte füglich auch Beil geschrieben haben. — 4) „Die Quälgeister, Lustspiel in fünf Akten", nach dem Englischen, zuerst aufgeführt am 18. Oktober 1792 und oft wiederholt. Es ist Shakspere's „Much Ado about Nothing", ganz in Prosa bearbeitet. Die allgemeine Führung der Handlung folgt dem Englischen, im einzelnen ist sehr stark geändert: was Shakspere hinter die Scene verlegt (das nächtliche Stelldichein, die Bestrafung des Ränkeschmieds), das wird hier dem Zuschauer mit großer Breite vorgeführt. Heute fände man darin eine entschiedene Verschlechterung des Vorbildes; allein Beck kannte den Zeitgeschmack: die Quälgeister fanden an vielen Orten Beifall, sie wurden 1794 gedruckt und erhielten sich lange auf den Brettern. Ein Zufall wollte, daß zur selben Zeit Schröder denselben Stoff deutsch bearbeitet hatte. Die Aufführung unter dem Titel: „Viel Lärm um Nichts" erfolgte in Hamburg nur acht Tage später. Den Benedikt spielte in Hamburg Schröder, in Mannheim Beck — er war auch Garrick's Lieblingsrolle gewesen. Schröder's Bearbeitung erschien nicht gedruckt und geriet darum bald in Vergessenheit: soweit sich aber nach den Berichten über die Darstellung urteilen läßt, war sie tiefer gegriffen und kunstvoller ausgeführt als Beck's Arbeit.[1])

[1]) S. oben S. 16 f.

— 5) „Die Schachmaschine, Lustspiel in vier Akten", nach dem Englischen, zuerst aufgeführt am 16. April 1795, und öfter wiederholt. Ein munteres Stück mit vortrefflichen, schlagfertigen Wendungen. Schade, daß die Haupthandlung überaus einfach ist, daß die einzelnen komischen Auftritte zu lose neben einander stehen, statt sich mit innerer Notwendigkeit in den Rahmen der Handlungen einzufügen. So verflattert die feste Gesamtwirkung. Der jugendliche Albert Lortzing war ein höchst liebenswürdiger Karl Ruf. — 6) „Rettung für Rettung, Schauspiel in fünf Akten," zuerst mit Beifall gegeben am 6. Januar 1799 und öfter wiederholt. Es ist wiederum eigne Arbeit des Verfassers, welche gegen den ersten Versuch einen bedeutenden Fortschritt zeigt. Auguste, die zweite Gattin des Kabinetssekretärs Hallen, wird vor planmäßiger Verführung durch die aufrichtige Grobheit eines alten Freundes und ihre eigene edle Natur bewahrt. Der klaren Einleitung folgt eine mehrfach spannende Handlung, getragen von scharf gezeichneten Menschen. — 7) „Das Chamäleon, Lustspiel in fünf Akten," nach dem Englischen, zuerst mit Beifall aufgeführt am 23. August 1901. Als Chamäleon erscheint Irene, ein gewandtes, geistreiches Landfräulein, welches in der Stadt mit dem jungen Grafen Eduard verheiratet werden soll, weil dessen Vater seinen Vermögensverfall durch ihre Aussteuer abwenden will. Irene ist nun, der neuen Verwandtschaft gegenüber, wie es paßt — blöde, zudringlich, rücksichtslos, so erscheint sie jedem in anderem mißliebigem Lichte. Daneben spielt noch der verkommene Schriftsteller Schulberg, in dem man — wohl mit Recht — eine Verspottung der romantischen Schule erkennen wollte. Dem Ganzen fehlt es nicht an Leben, Komik, Witz, aber auch nicht an Empfindsamkeit. Der Wendepunkt spielt in der Bibliothek, er erinnert an die „Lästerschule". Als Schulberg gab der „alte Weiß" in Berlin eine seiner Meisterrollen. Das ersehnte Honorar ließ sich weder beim „Chamäleon" noch bei der „Schachmaschine" ermitteln. Nach Beck's Aufzeichnung in den Theaterakten erhielt er für die „Schachmaschine", das beliebteste seiner Stücke, von 13 deutschen Bühnen 172 Dukaten — ohne den Betrag für den Druck des Buches und den Ertrag von einigen kleineren Bühnen, die wegen „Schulbergs Unanständigkeit brachte". Wien hatte überaus mit 25, Leipzig mit 4 Dukaten, Berlin, Mannheim, Hannover gaben 20. — Weder unter 7 Stücken finden sich noch in B. Beck's Kassen verzeichnet: „Der Geheimnisvolle, Lustspiel." 5. Akt 17[illegible]. 2. Akte. [illegible] Lust der Liebe, Schauspiel in fünf

Akten". 8. Leipzig. Centr. Cpt. 10) „Die verwünschte Rekrutierung. Lustspiel in einem Akt". Wien 1797. v. Mörle. 11) „Die Freunde, Lustspiel".[1]) Dieselben ließen sich nicht ermitteln: so bleibt dahingestellt, inwieweit sie eigne Arbeit oder übersetzt waren. Die Stücke Beck's wurden zuerst einzeln gedruckt, später erschien: „H. Beck's Theater, erster (einziger) Band mit Kupfern, enthaltend: Rettung für Rettung, die Quälgeister, das Chamäleon. Frankfurt a. M., Eßlinger, 1803" — nach dem Tode des Verfassers.

So war denn der letzte geschieden von den drei Freunden, deren Anfänge Dalberg's Theaterleitung so glückverheißend unterstützt, deren Fortschreiten sie zum glänzenden Höhepunkt hinaufgeführt hatten. Aber als ob der Lenker mit den Künstlern, die ihm Ruhm brachten, unzertrennlich verbunden gewesen wäre, fügte es das Schicksal eigentümlich genug, daß beim Scheiden des letzten von ihnen auch diese Bühnenleitung ihr Ende erreichen sollte. Am 6. Mai war Beck gestorben, am 20. Juni endete Dalberg's Wirken als Intendant, nachdem er zum Oberhofmeister ernannt worden war; sein Tod erfolgte am 27. September 1806, am 5. Oktober veranstaltete ihm das Theater eine Gedächtnisfeier.

Indes hatte Iffland erreicht, was er wünschte und erzielte: statt der kleinen Verhältnisse einen weiten Wirkungskreis mit äußerer Stellung, die dem Ruf zu statten kam. Nach seinem Selbstbekenntnis waren Eitelkeit und Ehrgeiz die Triebfedern, von denen der Knabe und Jüngling sich leiten ließ; sie blieben auch für das fernere Leben einflußreich in dem bewußten Streben, durch Kunst auszugleichen, was die Natur versagt hatte; aber Begeisterung legte dabei den Grund, ein kluger Geist unterstützte seine Begabung. Schröder hatte vordem an Dalberg geschrieben (13. Dezember 1785): „Daß Iffland sich verbindlich gemacht hat, in Mannheim zu bleiben, ist sehr klug von ihm, denn auf keinem anderen Theater in Deutschland würde er so sehr gefallen." Selten verkehrte sich das Urteil eines großen Meisters so in sein Gegenteil, wie das hier geschah — und doch ist der Irrtum leicht zu erklären: Schröder hatte nicht geglaubt — nach Allem, was Ackermann, Eckhof, was er selbst angebahnt und festgestellt durch Lehren und That — daß noch ein anderes Spiel die Menge gewinnen könnte als schlichte Naturwahrheit. Es blieb ihm nicht erspart, seinen Irrtum selbst zu er-

[1]) Nr. 8—10 in Kayser's Bücherlexikon; Nr. 11— siehe: „Jahrbücher der Preußischen Monarchie, März 1799". Seite 67.

kennen. Wohl war es Schröder gelungen, daheim wie draußen maßlose Begeisterung hervorzurufen, aber die gelehrte Beurteilung hat niemals einen deutschen Schauspieler in gleicher Weise gefeiert wie Iffland. Die verschiedenen über ihn erschienenen Schriften nennt Hugo Holstein.[1] Diese Schriften sind:

„Entwickelung des Iffland'schen Spiels in vierzehn Darstellungen auf dem Weimarischen Hoftheater im Aprilmonat 1796." (Von K. A. Böttiger, damals Konsistorialrat und Direktor des Gymnasiums zu Weimar.) Leipzig, 1796.

„Etwas über Herrn Iffland's Kunstausstellungen auf der Nationalbühne zu Nürnberg." Nürnberg, 1802.

„Briefe über das Iffland'sche Gastrollenspiel zu Ende des Junius 1804 in Leipzig, von Dr. (A. W.) Becker."[2] (Arzt und Schriftsteller in Leipzig.)

„Über Iffland's Spiel auf dem Weimarischen Hoftheater im September 1796, von Johannes Schulze"[3] (gestorben 1859 als Direktor im preußischen Kultusministerium).

„Dramaturgisches Tagebuch über Iffland's Gastrolle in Hamburg. 2 Bände. Hamburg, 1805."

„Iffland in Hamburg. Ankunft, Spielen und Abschied, nebst Beurtheilung seiner hier gegebenen Gastrollen. Hamburg, 1805."

„Aus dem Leben zweier Schauspieler: August Wilhelm Iffland's und Ludwig Devrient's. Von J. Frese" (d. i. C. F. Kurz, Kaufmann, Kunstfreund, praktischer Schauspieler, Schriftsteller).[4]

---

[1] Deutsches Museum. 1. 18. und 19. Juni 1856 Nr. 24. S. XLV. LXV f.

[2] Becker's Briefe wieder mit veröffentlicht.

[3] Die Schrift ist Seiten mit Ausnahme Iffland als Lear vom Schauspieler [illegible] im Sonderabdruck aus dem „Journal d. Kunst u. d. Mode" herausgegeben v. Bertuch. Weimar. Kunst d. Landes-Industrie-Comptoir. November 1796. Sie enthält zuerst eine [illegible] Schilderung des Iffland'schen Spiels u. einer Kritik, worin meine Beurtheilung der vor damals von ihm dargestellten Rollen „Franz" in „Räuber" „Wallenstein" in „Wallenstein's Lager" „Marinelli" in „Emilia Galotti" „Lear" in „Lear" „Amtmann Hell" in „Selmar" „Amtmann Hell" in „Selmar" „Amtmann Hell" in „Selmar" „Amtmann Hell" in „Selmar" enthalten.

[4] Der Titel des Buches lautet vollständig: Aus dem Leben zweier Schauspieler. Iffland als Mensch und Künstler geschildert von J. Frese. Mit einem Vorwort von Ludwig Tieck. Leipzig, Verlag von Otto Wigand. 1838. Der Titel des Buches ist [illegible] Iffland als Lear vom Schauspieler [illegible] im Sonderabdruck aus dem „Journal d. Kunst u. d. Mode" herausgegeben v. Bertuch. Weimar. Kunst d. Landes-Industrie-Comptoir. November 1796. Sie enthält zuerst eine [illegible] Schilderung des Iffland'schen Spiels u. einer Kritik, worin meine Beurtheilung der vor damals von ihm dargestellten Rollen „Franz" in „Räuber" „Wallenstein" in „Wallenstein's Lager" „Marinelli" in „Emilia Galotti" „Lear" in „Lear" „Amtmann Hell" in „Selmar" „Amtmann Hell" in „Selmar" „Amtmann Hell" in „Selmar" „Amtmann Hell" in „Selmar" enthalten.

Diese Bücher zergliedern bis ins Kleinste eine stattliche Anzahl Iffland'scher Rollen — des Lustspiels, Schauspiels, Trauerspiels, sie geben also, wenn auch von Verehrern geschrieben, ein deutliches Bild der künstlerischen Eigenheit. Sein Spiel war das Ergebnis der sorgfältigsten Überlegung; ihr gesellte sich scharfe, sammelnde Beobachtung, haushälterische Fürsorge in Verteilung des Lichts wie des Schattens, stete Berechnung der Wirkung auf den Zuschauer und — last not least — seltenes Darstellungsvermögen. Iffland sagt selbst, daß er beim ersten Durchlesen eines Stückes sofort erkannte, ob und welche Rolle für ihn passe, daß er diese schon während des Lesens im Geiste durchspielte mit allen Übergängen, daß er aber dann sich des Spiegels bediente, um die schon gefundenen Marken, Striche, Umrisse bis auf die geringsten Kleinigkeiten auszumalen. Iffland bemerkt zu den Worten Franz Moor's (V, 1.): „Rächet denn jemand droben über den Sternen? — Nein!" — Das Folgende:[1]) „Franz drohet mit aufgehobener Rechten in den Himmel hinein und mit fürchterlichem Tone ruft er — Nein! — Doch ist es keine geballte Faust, die den Himmel herausfordert — es ist eine aufgehobene offene Hand. — Nur der Ballen derselben lehnt frech sich gegen den Himmel, die flache Hand, die ausgebreiteten Finger vermögen es nicht, sich zu dem trotzigen Willen zu schließen." Dabei wurde aber auch das Wort des Verfassers — ganz besonders in komischen Rollen — durch mannigfache Änderungen und Erweiterungen auch eigenem Bedarfe für die Wirkung zurechtgeschnitten. So entstand eine feinberechnete Kleinmalerei, welche durch die Fülle geschmackvoll zusammengestellter Einzelheiten im Augenblick blendete und bestach; nahe aber lag das Bedenken der Überlastung auf Kosten strenger Wahrheit. Dalberg hatte wiederholt gewarnt vor dem peinlichen Ausklügeln der Rollen — das war jetzt zum Grundsatz geworden, weil die Wirkung der Überraschung nie versagte, am wenigsten bei stets wechselnden, doppelt neugierigen Gastspielzuschauern. Iffland nannte dies schon früh — „seine Manier." Ein Franzose äußerte sich darüber, wenn auch allzu scharf: „Point de nature, peu d'art, beaucoup d'artifice!" — Es bedarf nicht der Ausführung, daß ein solches Spiel sich am ersten eignete für das Lustspiel, wohl auch noch für das Familienstück mit

„Journal des Luxus und der Moden" November 1810 (Iffland in Gotha. Aus einem Briefe.).

[1]) Iffland's Almanach für Theater und Theaterfreunde, auf das Jahr 1807. S. XIV.

seinem häuslichen, der Gegenwart entnommenen Kreise, während es am wenigsten dem Trauerspiel entsprach. So ist denn bemerkenswert, daß unter achtzehn Rollen, welche Iffland auf dem Weimarischen Hoftheater (1796 und 1810) spielte, sich nur drei eigentlich tragische finden: Franz Moor und Lear, die beiden bedeutensten der Jugendzeit, und — Egmont, den Iffland selbst wählte, wohl um bei der ersten Darstellung des Stückes erheblich beschäftigt zu sein; Göthe hatte ihm den Alba bestimmt. Eine Gastspielreise, auf welcher er jede Schonung außer Augen ließ, untergrub Ifflands Gesundheit. Schon 1811 zum Generaldirektor aller königlichen Schauspiele ernannt, starb er in Berlin am 22. September 1814.

Als dramatischer Schriftsteller trat Iffland auf im Jahre 1781. Verworrene Angaben über seine Erstlingswerke erklären sich dadurch, daß eins derselben umgetauft, zwei niemals gedruckt wurden. Das erste Stück: „Natur und Liebe im Streit", Schauspiel in fünf Akten, gelangte am 27. Mai 1781 auf die Bretter mit mehrmaliger Wiederholung. Das zweite Stück: „Wilhelm von Schenk", Schauspiel, folgte am 12. September 1781, ohne Wiederholung, und in demselben Jahre noch, als drittes Stück, das Lustspiel: „Wie man's treibt, so geht's" am 3. November, ebenfalls ohne Wiederholung. Iffland schrieb an Dalberg (Mannheim, 22. August 1781): „Sollte nicht mein Lustspiel diesen Carneval neben den Bataillepferden Julius Cäsar, Agnes, Faust und Sturm von Boxberg sich besser ausnehmen als Schenk, wovon man glauben möchte, ich habe ihn alsdann auch dazu ankündigen wollen? Zudem ist mein Lustspiel nicht unter die feinere Gattung zu zählen. Das Gemälde hat starke Züge. Was im Carneval unter der Annonce „Posse" mit durchglitscht, amüsirt — könnte jetzt leicht als Lustspiel betrachtet, verdammt werden — die ersten Fehltritte aber thut man nie wieder zurück". Der Mißerfolg des Schenk beschleunigte wohl die Aufführung des Lustspiels; beide wurden vernichtet, sie sind niemals gedruckt erschienen. Am 25 Juli 1782 kam dann „Albert von Thurneisen" auf die Bühne, eine Umarbeitung des ersten Stücks „Natur und Liebe in Streit", mit Wiederholung. Iffland's Ruf als Bühnendichter wurde erst nach längerer Pause begründet durch „Verbrechen aus Ehrsucht", aufgeführt 9. März 1784, welchem bald zwei andere seiner besten Stücke folgten: „Die Mündel" und „die Jäger". — Gedruckt erschienen von Iffland überhaupt 67 Theaterstücke (darunter 15 Übersetzungen und Bearbeitungen) in verschiedenen Ausgaben. Eine angeblich „erste vollständige Ausgabe"

veranstaltete Ignaz Klang, Buchhändler, Wien 1843. Dieselbe bringt gleichwohl außer dem Bruchstück: „Meine theatralische Laufbahn", nur 63 Stücke, es fehlen 4 Bearbeitungen: „Die beiden Schwiegersöhne" — „Die beiden Grenadiere" — „Die Büste des Sokrates" — „Der Geburtstag". Endlich ließ Iffland, ohne Nennung seines Namens erscheinen: „Das Friede wünschende Teutschland. Eine Comoedia oder Gesprächspiel von Herrn J. Rist, Mitglied der Hochlöbl. Fruchtbringenden Gesellschaft, unter dem Namen „Der Rüstige", geschrieben zu Wedel an der Elbe im 1646sten Jahre. Nunmehro aber neu aufgelegt und mit einer Vorrede versehen von einem Pfarrherrn im Holsteinischen. Zum Besten des aufrichtigen deutschgesinnten Lesers. Berlin 1806."[1])

Damit verhielt sich's also: Johann Rist (1607—1667), Pfarrer im Dorfe Wedel, war ein fruchtbarer Dichter; von seinen geistlichen Liedern hat sich eine Anzahl in den Gesangbüchern bis heute erhalten. Als zu Münster und Osnabrück die Friedensverhandlungen, welche den dreißigjährigen Krieg beendigen sollten, langsam hinschlichen, verfaßte er die vorstehend genannte Comödie, eine Allegorie (in 3 Handlungen, deren jede 5 Akte zählt) folgenden Inhalts: Teutschland, die hoffärtige, übel beratene Königin, will von alter Zucht und Sitte nichts mehr wissen, „der Friede," ihr wahrer Freund, wird verbannt (Handlung 1). Ausländer schmeicheln nun der Königin und trinken sie in den Schlaf, um sich dann mit Mars zu verbinden und ihr das Kleinod Concordia zu entreißen, worauf sie jämmerlich unterliegen muß. (Handlung 2). Teutschland erscheint als Bettlerin, zu Grunde gerichtet von Mars und seinen Schwestern: Hunger und Pest. „Der Friede" sucht sie auf, redet ihr in's Gewissen; sie geht in sich, erkennt ihre Sünden und thut Buße vor dem Throne Gottes, der ihr dafür die Hoffnung auf den Frieden gewährt. (Handlung 3). So die Allegorie, bei der Alles im breitesten Predigtstil gehalten ist. Iffland, stets ein bewährter Vaterlandsfreund, besorgte die neue Herausgabe der Comödia unter dem obigen Titel nicht ohne Absicht — in Deutschlands trübster Zeit. Die Vor-

---

[1]) C. Duncker. Iffland in seinen Schriften als Künstler, Lehrer und Dichter der Berliner Bühne. Z. Gedächtniß seines 100jähr. Geburtstags 10. April 1859. Berlin, Duncker und Humblot, 1859. S. 304.

Johann Risten: „Das Friedewünschende Teutschland" und „Das Friedejauchzende Teutschland." Zwei Schauspiele (Singspiele). Mit einer Einleitung neu herausgegeben von H. M. Schletterer. Mit Musikbeilagen. Augsburg 1864. S. 92.

rede beschäftigt sich mit dem Hinweis auf Deutschlands stete Erniedrigung, dann folgt ein Auszug der Comödia, endlich wird ein veränderter kräftiger Schluß hinzugefügt, welcher weniger die Vergangenheit als die Gegenwart im Auge hat. Gott der Herr sagt zu dem zerknirschten Deutschland: „Umgürte dich fortan mit Klugheit und Eisen! In dir sind Ernst und Freundlichkeit, Weisheit und Milde, Heldenmuth und Biederkeit so wohl gemischt, daß ich stets mit Vaterliebe auf dich geblickt habe. Ich will dich erhalten, wolle auch du selbst erhalten werden.“ Von dem glänzenden Stern, der am Himmel erscheint, geht ein Adler aus, und alles Volk ruft: „In diesem Zeichen erkämpfen wir den Frieden und die Unsterblichkeit!“—

Iffland's anderweitige Schriften sind: Almanach für das Theater 1807—1809, (1810 fiel aus) 1811, 1812. — Bruchstücke über Menschendarstellung auf deutschen Bühnen. Sammlung 1.—Theorie der Schauspielkunst. 2 Bdchen.—Blick in die Schweiz. Eine Reisebeschreibung.

Wir sind den drei Künstlern auf ihrer Lebensbahn gefolgt; welche dauernde Wirkung blieb von ihnen der Kunst? — Beck war ohne Zweifel begabt, seine Eigentümlichkeit ließ ihm keine Wahl, sie verwies ihn auf die jugendlichen Helden und Liebhaber des Schauspiels und des Trauerspiels, er zählte zu den besten Vertretern dieses Faches in Deutschland; dann gelang ihm der glückliche Übergang zu großen ernsten Rollen — da ereilte den Dreiundvierzigjährigen der Tod. Beil war der geborene Meister, kleinen Hülfsmitteln wollte er nichts verdanken, alles Marktschreierische lag unter seiner Würde, weil ihm die Kunst Selbstzweck blieb; als Gast spielte er nur wenige Male in Frankfurt, um die Stücke der Freunde Schiller und Iffland mit zum Siege zu führen. Sorgsame Prüfung zeigte ihm den Menschen, wie er war, dann war er der Mensch, wie er sein sollte. Solches Spiel ist nicht nachzuahmen, nur gleiche Meisterschaft vermag Gleiches zu schaffen. Iffland besaß von den Dreien die geringsten äußeren Gaben; sein lebendiger Geist wußte aber diesem Mangel sogar einen Vorteil abzugewinnen: er wurde Meister in der Erfindung bisher unbekannter kleiner Hülfsmittel, welche, geschickt verwebt, selbst die widerstrebende Natur der Kunst zu gehorchen zwangen. Das ließ sich nachahmen — mit mehr oder minder Geist; als befähigter, wenn auch übertreibender Nachahmer des Iffland'schen Spiels machte sich der Komiker Wurm einen Namen, ihm folgten Andere, ohne Zahl, bis auf die Gegenwart. So entstand das Gepräge des Schauspiels von heute: im Vordergrunde steht nicht mehr das Kunstwerk,

feſt umrahmt, richtig beleuchtet: an deſſen Stelle rückt der Künſtler, oder der ſo heißen will — ſich ſelber, er fühlt ſich nicht als Teil des Ganzen, er iſt ſelbſt das Ganze, welches im eigenen Rahmen beleuchtet wird, um den eigenen Beifallslohn zu gewinnen. Eine Wucherpflanze macht ſich breit — ihre Wurzeln: Eitelkeit, Ehrgeiz, Eigennutz; ihre Frucht: Sucht nach Eigenart auf Koſten der Natur und Wahrheit, von kleinen Mitteln wimmelnd; ihr Name: Virtuoſentum!

IV.

Schröder's und Iffland's „vornehmer Anſtand" auf der Bühne.

Mit dem Schauſpieler geht zu Grabe, was er ſchuf: der Nachwelt mangelt eignes Urteil über die erloſchenen Gebilde des Künſtlers, ihr blieb nur, was einſt geurteilt ward von der Mitwelt; aber bei dieſer war die Wirkung des Bildes wieder bedingt durch perſönliche Empfindung des Beſchauers, vielleicht auch durch Gunſt oder Ungunſt — gegenüber dem Meiſter, der es entſtehen ließ. So wird es der unbefangenen Prüfung oft ſchwer gemacht, aus den widerſprechendſten Meinungen die Wahrſcheinlichkeit herauszufinden.

Eduard Devrient, in ſeiner Geſchichte deutſcher Schauſpielkunſt, fühlt ſich weniger angeſprochen von Schröder's tiefgründiger Natur, ohne viel Reden — als von Iffland's übergewandter Art, verbrämt mit glattem Wort: hier werden die Anſichten verſchieden ſein. Beachtung aber verdient es, ob Devrient aus eigner Anſchauung über die Beiden urteilte — oder ob er nur fremde Berichte wiederholte? Schröder betrat die Bühne zum letzten Mal 1798, er ſtarb 1816. Iffland, bis an ſein Ende als Schauſpieler thätig, ſtarb 1814; Eduard Devrient wurde geboren 1801. So iſt anzunehmen, daß er als Knabe noch Iffland wirken ſah und mit fortgeriſſen wurde von der allgemeinen Bewunderung. Schröder kann er auf der Bühne nicht mehr geſehen haben, hätte er ihn überhaupt geſehen, dann wäre ihm das Gedächtnis untreu geworden.

Devrient äußert ſich über Schröder (ohne Quellenangabe) alſo: „Um dieſe bedeutendſte Perſönlichkeit in unſrer Kunſtgeſchichte in lebendiger Vorſtellung zu behalten, muß man wohl ins Auge faſſen, daß ſie durchaus den Charakter der Bürgerlichkeit trug. Wenn Ekhof etwas Spießbürgerliches nicht los werden konnte, ſo kam Schröder über das ſtattliche und ehrenfeſte Weſen der höheren Schicht der Hamburger Bürgerſchaft nicht hinaus. Schon ſein Ausſehen gab das kund. Seine

große Gestalt war in reiferen Jahren breit geworden und der Kopf sah unverhältnißmäßig klein darauf aus. Er trug ihn etwas vorgeneigt, wie große Gestalten pflegen. Die nicht gerade edlen Züge, das mehr als unbedeutende Auge verriethen wenig von dem Geiste, der darin wohnte. Er ging gewöhnlich in einem grauen Oberrock — einem sogenannten Biber — eingeknöpft, die Taschen vorn, um bequem hineingreifen zu können, und trug einen hohen Stock in der Hand. Diese Ausbildung seiner äußeren Erscheinung leitet schon darauf hin, daß die Eigenthümlichkeit seiner Schöpfungen keine andere geworden, als sie schon nach Abschluß seiner ersten Kunstperiode hervortrat. Die komischen und bürgerlichen Charaktere blieben seine vorzüglichsten, die Würde seiner ernsteren und höheren Gestalten war eine mehr innerliche, denn Vornehmheit und weltmännischer Schliff war seine schwächste Seite. Die Rolle des Grafen Klingsberg z. B.[1]), die er mit Vorliebe, durch zwei Stücke hindurch, für sich zugerichtet hatte, die er sogar wählte, um vom Theater abzutreten, gehörte keineswegs zu seinen gelungensten. Sogar in der Kleidung wußte er nicht die feine Geschmackslinie, die den Sonderling mit dem Manne von gutem Tone verbinden soll, zu finden, ja es ist nicht schwer, schon in der Abfassung beider Stücke, des Ringes und der unglücklichen Ehe, die Stellen seiner Rolle zu finden, aus denen die Unbekanntschaft mit wahrhaft aristokratischer Feinheit hervorsieht."

Das äußerliche Bild, welches hier geboten wird, entspricht nur wenig den Schilderungen der Zeitgenossen, die aus eigner Anschauung urteilten. „Der alte Schmidt" erzählt[2]) vom 2. August 1806: „Seine Kleidung glich der eines Landmannes: ein blauer Oberrock, Stiefeln, rundes Haar; aber eine höchst edle Gestalt bewegte sich in dieser Tracht. Schröder's Größe war die eines vollkommenen Mannes, seine Gesichtszüge in schönstem Verhältniß; die Augen blau, etwas klein, aber höchst bedeutend; der Blick scharf. — — Seine Haltung blieb immer gleichmäßig ruhig; selten oder nie gesticulierte er zu der Rede; die eine Hand steckte gewöhnlich im Busen, während die andere leicht herabhing. Wenn man ihn in dieser Stellung anblickte, so mußte man ihm, ohne ihn zu kennen, gleich den obersten Platz in der Gesell-

[1]) In dem Stücke: „Der Ring oder die unglückliche Ehe durch Delikatesse, Lustspiel in 4 Aufzügen" — eine Fortsetzung des Lustspiels: „Der Ring. Nach Farquhar's Sir Harry Wildair," von Schröder. (Schröder's dramatische Werke, herausgegeben von E. v. Bülow IV, 169.)

[2]) Denkwürdigkeiten I, S. 164.

schaft anweisen, eine solche Herrschaft übte er stillschweigend über Alle aus. Auch ließ sein oft variirtes Lächeln auf die Beweglichkeit seiner übrigen Züge schließen, und man begriff ganz wohl, daß dieses Gesicht die heterogenen Masken des Geizigen und des Lear hatte liefern können. Seinem ganzen Wesen war übrigens eine große Besonnenheit eigen, die ihn nie verließ, mochte er an dem besprochenen Gegenstande wenig oder viel Interesse finden. Mit einem Worte: er hatte Charakter, wie man sogleich herausfühlte." — Damit übereinstimmend berichtet F. L. W. Meyer[1]): „Schröder's Wuchs übertraf die gewöhnliche Länge, und beobachtete ein angenehmes Verhältniß. Er nahm in den letzten Jahren an Stärke zu, ohne für beleibt gelten zu müssen. Sein Kopf war edel geformt, und das Gesicht hatte einen unverkennbaren Ausdruck von Ruhe, Scharfsinn und Wohlwollen. Ein feineres Profil ist mir selten vorgekommen. Die Augen waren nicht groß, aber sie gehörten diesem Antlitz, und hätten nicht anders sein dürfen, ohne es zu entstellen. Die Nase von schönem Ebenmaß, der Mund unaussprechlich lieblich, die Zähne wohlgebildet und geordnet, weiß, fest und vollständig. Brust, Hände und Füße hätten zum Modell dienen können. Dem blonden Haar entsprach die Reinheit der Haut und die leichte Röthe der Wangen, ohne den Ausdruck der Gesundheit zu schwächen. — — Dieser Gestalt entsprach angenehmer, wenn er heftig ward etwas heiserer, sonst reiner Tenor, der ihn überall verständlich machte, ohne großer Anstrengung zu bedürfen; und ein überaus gefälliger, ungekünstelt feiner und vornehmer Anstand, der Hand und Arm selten bewegte, und dessen leiseste Regung nicht unbedeutend blieb. So gewann er durch Anblick und Benehmen, und bezauberte mich, den unachtsamen Knaben, als ich ihn zum erstenmal sah, ohne zu wissen, wer er war, ohne zu verstehen, wovon er sprach, oder seine Aufmerksamkeit zu beschäftigen.

Bei dem vornehmen Anstand Schröder's, welchen Devrient bestreitet, erhält dieser einen unvermuteten Zeugen in der Person des siebenzigjährigen, aber „überaus geistesfrisch gebliebenen" Bürgermeisters Heise; er war Schröder's Jugendfreund gewesen und hatte Ekhof und Lessing sehr genau gekannt[2]). Heise erzählte: „Ich habe Schröder aufwachsen sehn. Er war einer der wildesten, lebensfrohesten Menschen, aber von jeher sehr bestimmt in seinem Willen und durchaus honnet.

---

[1]) Fr. Ludw. Schröder. IIa S. 349.

[2]) Schmidt I. 249.

Er tanzte und spielte die komischen Bedienten sehr gut, aber Alles erschien an ihm, als ob er's zum Scherz triebe. Wie hätte ich damals geglaubt, daß er ein so großer Künstler werden würde. Unbedingt bestätige ich alles Lob, welches ihm, besonders in komischen Rollen, wie der Geizige u. a. m. von jeher gespendet worden ist. Nur hat er sich den vornehmen Anstand nie aneignen können". („Das nämliche versicherte auch Iffland", setzt Schmidt hinzu und bemerkt weiter): „Auffallend", fuhr der Bürgermeister fort, „sei in Rollen, welche solchen Anstand erforderten, die Verlegenheit seiner Hände gewesen; er habe ihm daher die Übernahme des Marinelli widerraten, den er denn auch schnell wieder abgegeben habe. Keine Spur von dem abgeschliffenen Höfling sei in der Darstellung gewesen; wiewohl Schröder die Rolle mit unendlichem Verstande gesprochen habe."—Über Schröder's Marinelli erfahren wir durch Meyer das Folgende[1]): „Er selber hatte sich den Angelo zugetheilt, alle Schauspieler und näheren Schauspielfreunde riefen ihn zum Marinelli aus. Er gab nach, und gefiel anfangs. Nur eine Tonangeberin erlaubte sich das Urtheil: „Marinelli ist Schröder's Sache nicht," und fand Nachbeter, Schröder erfuhr es. Emilia Galotti war am 15. Mai zuerst gegeben, am 19. und 25. bei nicht vollem Hause, am 16. Juni bei leerem wiederholt. Das hielt der bescheidene Mann, zu Bodens[2]) und anderer Kenner großem Ärger, für einen deutlichen Wink, übernahm Möller's Angelo und gab diesem den Marinelli. Möller ging ungern daran, bot seine ganze Kraft auf, nutzte Schröder's Unterricht und gefiel am 18. August dennoch nicht. Schröder's Angelo desto mehr. Als nach beträchtlicher Zeit Berlin, Wien, München, Mannheim und das übrige Deutschland, Schröder für einen tragischen Schauspieler erklärt, und in Hamburg Glauben gefunden hatte, drang eben diese Tonangeberin dem Künstler ihre Bewunderung auf. „Gleichwohl", erwiderte dieser, „würde ich jetzt den Marinelli um kein Haar besser spielen als vor zehn Jahren. Auch der, den es Ihnen damals beliebte, so hoch über, jetzt so tief unter mir zu erblicken, ist noch der er war. Nicht wir haben unsre Fertigkeit, Sie haben Ihre Ansicht verändert." — — „Schröder'n" (fährt Meyer fort) „begünstigten seine Gestalt, seine vollendete Deklamation, die Gewalt über jede seiner Bewegungen, mit

[1]) I. 230. 234.

[2]) Johann Joachim Christoph Bode, geb. 1730, der bekannte Schriftsteller und Übersetzer.

Bedeutung aufzutreten ohne anspruchsvoll, mit körperlicher Ausbildung ohne geziert zu erscheinen, und Sicherheit und Gewandtheit des Benehmens zu verbinden. Er schmückte Marinelli's Verdorbenheit nicht, aber er war weit entfernt, sie zu übertreiben. Den Meister bezeichneten besonders die Züge, aus denen eine Spur nicht ganz vertilgter Menschlichkeit hervorbricht. — — Ein doppelter, geschmackvoller und reicher Anzug vollendete die Erscheinung."

Devrient vermißt vor allem „vornehmen Anstand" des Verfassers wie des Schauspielers Schröder beim „Grafen Klingsberg". Über diese Rolle urteilt der bewährte Bühnenkenner Johann Friedrich Schink aus eigner Anschauung also[1]): „Graf Klingsberg, wie ihn Herr Schröder, als Dichter und Schauspieler, giebt, steht unter den Weltleuten dieses Stückes obenan. So gewandt, geschmeidig und abgeschliffen, so sich jedes Menschen, der ihm aufstößt, durch Auffindung seiner schwachen Seite sicher und unfehlbar bemächtigend; so schnell beobachtend und das Beobachtete anwendend; so besonnen sich aus jeder begangenen Unvorsichtigkeit herauswickelnd; so leicht sich in jede Gattung der Konversation schmiegend; so gleichmüthig Spott und Neckerei hinnehmend und sie auf der Stelle erwidernd; so kaltblütig Beleidigungen ahndend; so Allen Alles, mit einem Worte, so in jeder Situation des Lebens zu Hause, wie Klingsberg, ist der Menschen Keiner, die der Dichter um ihn her gruppiert hat. — — Er ist immer der Mann von Erziehung, von feiner Bildung in Sprach' und Betragen — der Kavalier, der abgeschliffene Weltmann. — — Am hervorragendsten aber entfaltet er sich als in der Schule der Welt gebildeten Virtuosen während seines Abentheuers mit dem Unbekannten." Meyer[2]) bestätigt dies durch die Worte: „Schröder als ein Graf Klingsberg, Madame Schröder als Majorin Selting, Zuccarini als Major — können schwerlich übertroffen werden." Noch bestimmter wird das Urteil, wie Schröder mit vornehmem Wesen vertraut war, von Meyer ausgesprochen bei Schilderung des Schröder'schen Spiels als Lord Ogleby[3]), welcher grade als vornehmer Mann dem

---

[1]) Dramaturgische Monate, von J. F. Schink. Schwerin, Verlag der Bödner'schen Buchhandlung. 4 Bde. 1790. III, 762.

[2]) F. L. Schröder IIa, 39.

[3]) „Die heimliche Heirath" Lustsp. in 5 Aufz. Nach Colman's und Garrick's „Clandestine Marriage", von Schröder. (Schröder's dram. Werke, herausgegeb. von E. v. Bülow. I, 1.)

reichen Emporkömmling gegenübergestellt ist[1]). Es heißt hier: „Schröder's Lord Ogleby erstieg meiner Meinung nach, die höchste Stufe seiner feinkomischen Kunst. Ich habe ihn mit Meistern, mit dem gebührend bewunderten King[2]) vergleichen können, und bin nicht davon zurückgekommen. Es ist eine der letzten Rollen, die Ackermann sich entschloß zu lernen; er gab ihn mit meisterhafter Wahrheit und Laune; wer nur ihn gesehen, konnte nichts vermissen. Dennoch ist es der einzige Charakter, von dem sich Schröder selbst nicht verbergen konnte, daß er diesen ihm über Alles werthen Vorgänger übertroffen, und der Vorgänger selbst würde für ihn entschieden haben. Denn Alles vereinigte sich, um in ihm das Bild eines liebenswürdigen und lächelnden, geistreichen, gebildeten und eitlen Mannes vom Stande vollendet hervortreten zu lassen. Wer aus dieser Darstellung keine Menschenkenntniß zurückbrachte, dem würde sie keine Lehrstunde der Schule, keine Erfahrung der Wirklichkeit verliehen haben." — Als Bestätigung sagt Schink[3]): „Schröder's Lord Ogleby ist ein wahrer Triumph der Darstellung, da geht auch nicht der kleinste Zug verloren. Glänzender kann der Schauspieler nicht mit dem Dichter um die Palme ringen." — So ergiebt sich die Frage: wer uns gelten soll als oberster Richter über den „vornehmen Anstand": ob Heise und Iffland — oder Meyer und Schink? Eduard Devrient selbst bleibt außer Betracht: er nennt nicht seine Gewährsmänner und konnte doch nur fremdem Urtheil nachschreiben. Dabei ist aber zu erwägen, daß es seltsam genug wäre, wenn Schröder, der schon im neunzehnten Lebensjahre mit den jungen reichen Offizieren zu Hannover im vertrautesten, täglichen Verkehr lebte[4]), der von Jugend auf die Gabe der Beobachtung und Aneignung in seltenem Maße besaß, gleichwohl nicht vermocht haben sollte, die äußerlichen Formen vornehmen Anstands zu gewinnen.

Ueber Iffland bemerkt Devrient[5]): „Seine natürliche komische Kraft zeigte früh eine eigenthümliche Grazie und Feinheit, das Aplomb seiner Haltung, sein auffallendes Zuhausesein in Rollen aus der höheren Gesellschaft, verdankte er seiner Abkunft aus einer angesehenen Familie. Dieser Umstand war es, der Iffland's Talent und seinen Einfluß auf

[1]) F. L. Schröder, I, 265.

[2]) Thomas King geb. 1730, als Meister anerkannt in fein komischen Rollen starb 1805. (Biographia Dramatica, IIb, 484.)

[3]) Dramaturgische Monate. II. 467.

[4]) Meyer, Schröder I. 122. Litzmann, Schröder I 220 f.

[5]) Gesch. d. Deutsch. Schauspielkunst III, S. 6. f. 56.

die Kunst überhaupt wesentlich charakterisirte. Alle andern tonangebenden Meister bisher waren entweder aus geringem Stande, oder doch aus beschränkten Lebensverhältnissen, wo nicht aus dem abgesonderten Coulissenleben hervorgegangen. Iffland war der erste, der geschützt vor den Eindrücken der Rohheit oder Gemeinheit, in der Atmosphäre des Geziemenden und der geistigen und sittlichen Bildung aufgewachsen war. Was alle seine Kunstgenossen sich mühsam anzueignen suchten und meistens verfehlten: Den Ton, das Gleichgewicht der guten Gesellschaft, besaß er aus angelebter zweiter Natur, und bei seiner vorbereiteten Empfänglichkeit, wurde der Schauspielerberuf, in seiner steten Beschäftigung mit ungemeinen Gestalten und Gedanken, ihm zur Schule der Veredelung. — — Die saubere Portraitzeichnung seiner feinkomischen Rollen, die Grazie, mit welcher er chargirten Charakteren eine Fülle von, oft sogar gewagten, lächerlichen Zügen zu verleihen wußte, daneben die edle Haltung seiner Biedermänner, der feine Schliff seiner Weltleute, die wahrhafte Vornehmheit, mit welcher er Staatsmänner und Fürsten darstellte — alles dieß konnte als musterhaft gelten und als ein wesentlicher Fortschritt in der Verfeinerung der deutschen Schauspielkunst." Weiter ausgeführt wird das von Böttiger[1]) an der Rolle des Grafen Wodmar[2]). Dagegen schreibt Schröder an Böttiger (Hamburg, den 11. Mai 1796): „Haben Sie im Grafen Wodmar den Mann, der in Wien Minister sein konnte, gefunden? Gewiß nicht. Wäre der Graf ein braver Schneidermeister, Iffland würde ihn um kein Haar anders repräsentirt haben"[3]). So steht auch hier Urteil gegen Urteil.

Sicher ist, daß Iffland im stande sein mußte, den „vornehmen Anstand" zu beherrschen; doch kommt hier noch Eines in Betracht. Vornehmer Anstand zeigt sich weniger in dem, was er thut, als in dem, was er unterläßt — und dahin gehört: unruhige Haltung sowohl des Körpers als namentlich der Hände. Auf den verschiedenen Bildern, welche Iffland in seinen Rollen darstellen, erkennt man stets die sorgsame Ausbildung des Spiels der Hände; er selbst zergliedert dasselbe bis zur feinsten Faser[4]) — als mitwirkende Unterstützung bei Stellen

[1]) Entwickelung des Iffland'schen Spiels in 14 Darstellungen auf dem Weimarischen Hoftheater im Aprilmonat 1796. Leipzig, G. J. Göschen. 1796.

[2]) In Gemmingens „Deutschem Hausvater." In Wien gab Schröder den Grafen Wodmar (Woldemar).

[3]) Fr. L. Schröder in seinen Briefen an K. A. Boettiger (1794—1816) von Herm. Uhde. (Fr. v. Raumer's Histor. Taschenb. Neue Folge von Riehl. Jahrg. 1875.)

[4]) S. S. 229.

tiefſter Leidenſchaft. Nun wär's ja nicht unmöglich, daß Schröder gerade durch ſolches Händeſpiel zum Vergleich mit dem Schneidermeiſter gelangte; und nicht unmöglich wär's auch, daß dem Bürgermeiſter Heiſe bei Schröder's Marinelli eine abſichtlich ruhige Haltung des Körpers wie der Hände als Verlegenheit erſcheinen konnte, zumal unmittelbar vorher die Luſtigkeit der „komiſchen Bedienten" betont wird, deren Beweglichkeit ohne Zweifel hervortreten mußte.

Zwiſchen Schröder und Iffland beſtand immer ein eigentümliches Verhältnis: äußerlich war dieſes durchaus freundſchaftlich; dabei aber hatte Iffland, dem älteren Meiſter gegenüber, ein Gefühl, welches ſich aus Scheu und Neid zuſammenſetzte; Schröder hingegen ſah bei jenem die Anfänge des „Virtuoſentums", gefördert durch raſtloſes Gaſtſpiel; er erkannte, wie die wahre, ſchlichte Kunſt bereits von geiſtvoller Künſtelei untergraben wurde, und die Erkenntnis entlockte ihm das Wort: „Ich begreife endlich, daß ſo etwas gefällt, aber ich begreife nicht mehr, wie ich habe gefallen können."

V.

Zur Geschichte der deutschen Shakspere-Übersetzung.

Nicht von den unzähligen Übersetzungen *einzelner* Shakspere-Stücke soll hier die Rede sein, sondern von den *Gesamt-Übersetzungen*, welche zum Abschluß kamen oder als solche begonnen wurden, wenn auch der Abschluß nicht erfolgte. Würden die letzteren unerwähnt gelassen, dann müßte Wieland's bahnbrechendes Unternehmen ebensowohl übergangen werden wie Schlegel's Meisterwerk, weil beide Bruchstück blieben.

Wieland und sein Nachfolger Eschenburg.

Christoph Martin Wieland wurde geboren am 5. September 1733 im Gebiete der schwäbischen Reichsstadt Biberach. Seine schriftstellerische Thätigkeit begann früh: von dem Neunzehnjährigen waren schon fünf verschiedene Schriften gedruckt, die ihm alsbald Namen und Ruf erwarben; er verweilte nun acht Jahre in der Schweiz, im Kreise von Bodmer und Breitinger, den streitbaren Gegnern französischen Geschmacks — hier wurde ihm Shakspere bekannt. 1760 kehrte Wieland zurück nach Biberach, wo er zum Senator gewählt war. Schon im Jahre 1686 hatten sich achtzehn evangelische und katholische Bürger von Biberach als Gesellschaft mit festen Satzungen vereinigt, welche zu bestimmten Zeiten Schauspiele darstellen wollte; daraus gingen hervor (1725) „die evangelische bürgerliche" und „die katholische bürgerliche Komedianten-Gesellschaft", aber beide blieben in gutem Einvernehmen, sich gegenseitig unterstützend. Das Direktorium der Evangelischen Komedianten-Gesellschaft wurde nun vom Magistrat dem jungen Senator Wieland übertragen; dieser betrieb mit Eifer sein neues Amt und, um Außergewöhnliches zu bringen, übersetzte er den „Sturm" von Shakspere; das Stück erhielt lauten Beifall des vollen Hauses, auch bei zweimaliger Wiederholung. Der Reichsstadt Biberach gebührt somit das Verdienst,

zuerst in Deutschland den wirklichen Shakspere dargestellt zu haben; allein Biberach war weltentlegen und Shakspere kaum bekannt, darum konnte die Thatsache nicht in's Weite wirken. Zu dem veranlaßten erhebliche Schulden der Komödianten-Gesellschaft Wieland, das Direktorium schon gegen Ende des Jahres 1761 niederzulegen; aber der Erfolg beim „Sturm" spornte Lust und Fleiß zu ferneren Übersetzungen[1]). So erschienen denn:

1. Shakespear Theatralische Werke. Aus dem Englischen übersetzt von Herrn Wieland. Mit Königl. Poln. und Churfürstl. Sächs. allergn. Privileg. — Zürich, bei Orell, Geßner und Comp 1762—1766. 8 Bde.

Band I brachte, ohne weitere Einleitung: „Alexander Pope's Vorrede zu seiner Ausgabe des Shakespeare." Daran schloß sich die Übersetzung des Sommernachtstraums („Ein St. Johannis Nachts-Traum") in Versen. Meist fehlt der Reim, welcher im Original doch hier fast vorherrscht. Beim Zwiegespräch zwischen Puck und den Elfen (II. 1) sah sich Wieland genöthigt, „einige ekelhafte Ausdrücke aus diesem Gemälde in Ostadens Geschmack wegzulassen. Ein Dichter, der nur für Zuhörer arbeitete, hat sich im sechszehnten Jahrhundert Freiheiten erlauben können, die sein Uebersetzer, der im achtzehnten für Leser arbeitet, nicht nehmen darf." Akt V bringt den Blankvers wiederholt durch Prosa ersetzt; die Rüpelkomödie schließt sich an in Alexandrinern.[2]) Der Schluß (V. 2) ist fortgelassen, Wieland bemerkt: „Hier folget im Original noch ein kleiner Feen-Auftritt, wo Puck zuerst mit einem Besen erscheint, um das Haus zuvor auszukehren, Oberon und Titania aber mit ihrem Gefolge dasselbe durchtanzen und durch einen Gesang einsegnen. Es ist mir unmöglich gewesen, diese Scene, welche ohnehin bloß die Stelle eines Divertissements vertritt, in kleine gereimte Verse zu übersezen; in Prosa aber, oder in einer andern Versart als in kleinen Jamben und Trochaeen, würde sie das tändelnde und Feen-mäßige gänzlich verloren haben, das alle ihre Anmuth ausmacht."

---

[1]) Christoph Martin Wieland's Leben uud Wirken in Schwaben und in der Schweiz. Von Prof. Dr. L. F. Ofterdinger. Heilbronn. Gebr. Henninger. 1877.

Geschichte des Theaters in Biberach von 1686 an bis auf die Gegenwart. Von Dr. L. F. Ofterdinger. (In den Württembergischen Vierteljahrsheften vom Jahre 1883. (Stuttgart, Heft 1—3.)

[2]) So hat sie Schlegel mit geringen Aenderungen von Wieland entlehnt, desgleichen die Namen der Rüpel. (Vergl. Schlegel, Bd. 1, Vorrede.)

Wieland hat hier seinen Grundsatz als Übersetzer dargelegt: er ließ eben fort, was ihm zu stark schien für den Geschmack seiner Zeit, oder was er sich außer Stande fühlte wiederzugeben.

Band I enthielt noch: „Das Leben und der Tod des Königs Lear." Die folgenden sieben Bände brachten 20 Stücke, sämtlich in Prosa, der letzte außerdem: „Einige Nachrichten von den Lebens-Umständen des Herrn Wilhelm Shakespear." Es fehlen — von den Historien: K. Heinrich V.; K. Heinrich VI., Th. 1. 2. 3; K. Richard III.; K. Heinrich VIII.; von den Komödien: Zähmung der Widerspenstigen; Die lustigen Weiber von Windsor; Verlorne Liebesmühe; Ende gut, Alles gut; Troilus und Cressida; von den Tragödien: Coriolan; Cymbelyne; Titus Andronicus.[1])

Der Hamlet-Monolog lautet wie folgt:[2])

„Seyn oder nicht seyn — Das ist die Frage — Ob es einem edeln Geist anständiger ist, sich den Beleidigungen des Glücks geduldig zu unterwerfen, oder seinen Anfällen entgegen zu stehen, und durch einen herzhaften Streich sie auf einmal zu endigen? Was ist sterben? — Schlafen — das ist alles — und durch einen guten Schlaf sich auf immer vom Kopfweh und allen andern Plagen, wovon unser Fleisch Erbe ist, zu entledigen, ist ja eine Glückseligkeit, die man einem andächtiglich zubeten sollte. — Sterben — Schlafen — Doch vielleicht ist es was mehr — wie wenn es träumen wäre? — Da steckt der Haken — Was nach dem irdischen Getümmel in diesem langen Schlaf des Todes für Träume folgen können, das ist es, was uns stuzen machen muß. Wenn das nicht wäre, wer würde die Mißhandlungen und Staupen-Schläge der Zeit, die Gewaltthätigkeiten des Unterdrückers, die verächtlichen Kränkungen des Stolzen, die Qual verschmähter Liebe, die Schicanen der Justiz, den Uebermuth der Großen, ertragen, oder welcher Mann von Verdienst würde sich von einem Elenden, dessen Geburt oder Glück seinen ganzen Werth ausmacht, mit Füßen stoßen lassen, wenn ihm frey stühnde, mit einem armen kleinen Federmesser sich Ruhe zu ver-

---

[1]) Die Biberacher Bühne brachte, in Wieland's Übersetzung, noch folgende Stücke: 1771 Macbeth 3mal; 1773 Hamlet 4mal (dargestellt von Schülern und Schülerinnen); 1774 Hamlet 4mal, Othello 3mal, Romeo und Julie 3mal; 1775 Wie es euch gefällt 3mal; 1782 Die beiden Veroneser 3mal; 1783 Macbeth 4mal; 1786 Othello 4mal; 1797 König Lear 3mal.

[2]) Bd. VIII, S. 106.

schaffen? Welcher Taglöhner würde unter Aechzen und Schwitzen ein mühseliges Leben fortschleppen wollen? — Wenn die Furcht vor etwas nach dem Tode — wenn dieses unbekannte Land, aus dem noch kein Reisender zurück gekommen ist, unsern Willen nicht betäubte, und uns riethe, lieber die Uebel zu leiden, die wir kennen, als uns freywillig in andre zu stürzen, die uns desto furchtbarer scheinen, weil sie uns unbekannt sind. Und so macht das Gewissen uns alle zu Memmen; so entnervet ein bloßer Gedanke die Stärke des natürlichen Abscheues vor Schmerz und Elend, und die größten Thaten, die wichtigsten Entwürfe werden durch diese einzige Betrachtung in ihrem Laufe gehemmt, und von der Ausführung zurückgeschrekt." —[1])

Im Deutschen Merkur[2]) schrieb Wieland sechs Jahre später: „Niemand kennt die Mängel dieser Uebersetzung besser als ich selbst; aber ich kenne auch das Gute derselben, und weiß sehr wohl, daß ihr Herr Lessing durch das, was er in seiner vortrefflichen Dramaturgie zu ihrem Schutze sagte[3]), blos Gerechtigkeit widerfahren ließ. Angenehm ist es mir, daß ich dem Publico zu einer neuen und sorgfältig verbesserten, vermuthlich auch vollständigen Ausgabe dieser Uebersetzung Hoffnung machen kann, an welcher die Herren Orell, Geßner, Fueßli und Comp. wirklich arbeiten lassen. Da ich diese Verleger ersuchen mußte, die Verbesserung (welcher ich aus Mangel der dazu erforderlichen Muße mich nicht selbst unterziehen konnte) einem andern dazu geschickten Gelehrten aufzutragen, so wünsche ich um so mehr (und gewiß wünscht es jeder Freund der Litteratur mit mir), daß Shakespears guter Genius über dieser Arbeit wachen möge. Der Verbesserer wird nur zu manchen Stellen, wo der Sinn des Originals verfehlt oder nicht genug ausgedrückt worden, und überhaupt vieles zu poliren oder zu ergänzen finden."

Zwei Jahre später erschien das angekündigte Werk:

William Shakespear's Schauspiele. Neue Ausgabe. Von Joh. Joach. Eschenburg, Professor am Collegio Carolino in Braunschweig. Zürich, bei Orell, Geßner, Fueßli und Compagnie. Bd. I—XII.

[1]) Dingelstedt „Studien und Kopien nach Shakspeare. Pesth, Wien und Leipzig. C. A. Hartleben's Verlags-Expedition. 1858." S. 6) sagt: „Wieland's Uebersetzung gleicht im Lichte heutiger Kunstfertigkeit betrachtet, dem Spiele der Kinder, welche ein Bild am Fenster durchzeichnen; ihre Hand ist unsicher, fährt alle Augenblick neben hinaus, und wo sie die Umrisse des Originals nicht erkennen, ergänzen sie auf eigene Faust."

[2]) Bd. III. S. 187. August 1773.

[3]) 15. Stück. 19. Junius 1767.

1775—1777. — Bd. VIII, „welcher sieben diesem Dichter beygelegte dramatische Stücke, theils ganz, theils im Auszuge enthält", 1782.

Eschenburg sagt im Vorbericht: „Von allen Veränderungen, die ich in der älteren Uebersetzung gemacht habe, eine umständliche Rechenschaft zu geben, würde eine für den Leser und mich ermüdende und wenig nützliche Arbeit gewesen sein. Es kam darauf an, dem englischen Dichter, insoweit es sich thun läßt, eine deutsche Kleidung zu geben; ist ihm dieselbe schicklich und anpassend, so kann es dem Publico gleichgültig sein, von welcher Hand ihm jedes einzelne Stück dieser Kleidung angelegt ist; und wer dennoch die Neugierde hat, dem liegen, zur Befriedigung derselben, beide Ausgaben zur Hand. Da die Anlage einmal gemacht war, den ganzen Shakespeare zu übersetzen, und nicht blos eine Auswahl seiner besten und übersetzlichsten Stellen zu liefern, so mußte, wie gesagt, auch die Ausfüllung der gelassenen Lücken mein Augenmerk werden. Was sich also nur immer in unsere Sprache übertragen ließ, ist nun da; was noch weggeblieben ist, sind nur wenige einzelne Stellen, nur solche, die durchaus nicht anders, als Englisch, konnten ausgedrückt werden, mit denen dem Leser niemals ein ihm noch fremder charakteristischer Zug des Dichters vorenthalten wird, und die ich noch dazu meistentheils in den Anmerkungen angeführt habe. Wer die großen Schwierigkeiten dieser Unternehmung nur einigermaßen kennt, der wird keine untadelhafte und fehlerfreie Vollendung derselben von mir erwarten, sondern zufrieden sein, wenn ich diese Uebersetzung, nachdem Herr Wieland schon so viel vorgearbeitet hatte, ihrer möglichen Vollkommenheit um einige Stufen näher gebracht habe. Nur dahin ging meine Absicht; und, um dieselbe zu erreichen, habe ich nicht blos auf die Richtigkeit der Uebersetzung, sondern auch darauf gesehen, das eigenthümliche Gepräge des großen Originals aufs möglichste beizubehalten. Und hierbei erkenne ich mit dem größten Danke die freundschaftliche Hülfe des ersten und größten Kenners der englischen Sprache unter den Deutschen, des Herrn Professors Ebert, mit dem ich jedes Stück, ehe ich es zum Druck überschickte, noch einmal wörtlich durchgegangen bin. Ein beträchtlicher Verlust für denjenigen, der den Shakespear nur deutsch lesen kann, ist der Abgang des Sylbenmaßes; denn die meisten Scenen seiner Schauspiele sind in Versen. Den einzigen Sommernachtstraum hat Herr Wieland mit vielem Glücke metrisch übersetzt; und ebenso werde ich in der Folge das Trauerspiel, Richard III., liefern, welches ich schon beinahe vollendet hatte, ehe ich noch diese

Ausgabe der sämmtlichen Werke des Dichters übernahm. Allein, das Mühsame einer solchen Uebersetzung ungerechnet, so wird auch schwerlich der größere Verlust des Eigenthümlichen und Wörtlichen durch die Beibehaltung der äußeren Form hinreichend ersetzt." Hierbei ist zu bemerken, daß, außer den mannigfachen eingestreuten Liederversen oder Gedichten, den Prologen und Epilogen, auch die Maskenspiele im Sturm (IV, 1) und in Cymbeline (V, 4), die Reden der Schauspieler sowie das Schauspiel im Hamlet, die Hexenscene in Macbeth metrisch übersetzt wurden. Der Hamlet-Monolog lautet jetzt:

„Seyn, oder nicht seyn? Das ist die Frage! Ob es edelmüthiger ist, sich den Schleudern und Pfeilen des zürnenden Schicksals bloß zu stellen, oder gegen ein ganzes Meer von Unruhen die Waffen zu ergreifen, ihnen Widerstand zu thun, und sie so zu endigen? Sterben — schlafen — nichts weiter? — und, durch einen Schlummer der Herzensangst, der tausendfachen Qualen der Natur los werden, die des Fleisches Erbtheil sind — das ist eine Vollendung, der brünstigsten Wünsche werth! Sterben — schlafen — Schlafen? vielleicht auch träumen. — Ja, daran stößt sich's! Denn was in jenem Schlafe des Todes, wenn wir dieses sterblichen Getümmels entledigt sind, für Träume kommen können, das verdient Erwägung! Das ist die Rücksicht, die den Leiden ein so langes Leben schafft! — Denn wer ertrüge sonst die Geißel und die Schmähungen der Welt, des Unterdrückers Unrecht, des Stolzen Schmach, die Qual verschmähter Liebe, die Zögerungen der Gesetze, den Uebermuth der Großen, und die Verhöhnung des leidenden Verdienstes von Unwürdigen, wenn er sich mit einem bloßen Dolche in Freiheit setzen könnte? Wer würde Bürden tragen, und unter der Last eines mühseligen Lebens schwitzen und ächzen, wenn nicht die Furcht vor etwas nach dem Tode, vor dem unbekannten Lande, aus dessen Bezirk kein Reisender zurückkehrt, unsern Entschluß wankend machte, und uns riethe, lieber die Uebel zu dulden, die wir kennen, als zu andern hinzufliehen, die uns noch unbekannt sind? Und so macht das Gewissen uns alle feigherzig; so verbleicht die frische Farbe der Entschlossenheit durch den blassen Anstrich der Ueberlegung, und große wichtige Unternehmungen werden durch diese Rücksicht in ihrem Laufe gehemmt und verlieren den Namen einer That!"

Jedem Stücke ist ein „Kritischer Anhang" beigegeben.

Bei der ferneren, ganz umgearbeiteten Ausgabe (Zürich 1798 bis

1806) blieb Band XIII fort. Derselbe hatte die vier zweifelhaften Stücke enthalten, welche zu Shakspere's Lebzeiten unter seinem Namen im Druck erschienen: Perikles — Ein Trauerspiel in Yorkshire — Der Londonsche Verschwender — Sir John Oldcastle (im Auszuge); ferner die drei anderen, welche bei Shakspere's Leben mit den Anfangsbuchstaben seines Namens veröffentlicht wurden: Lokrin — Lord Thomas Cromvell — Die Puritanerin (alle drei im Auszuge).

Wieland-Eschenburg's Arbeit wurde außer von Schlegel so ziemlich von allen späteren Übersetzern benutzt. Sie fand auch Anerkennung, als vor hundert Jahren Shakspere zuerst auf der deutschen Bühne festen Fuß faßte, und hier erhielt sie sich noch bis in die ersten Jahrzehnte des laufenden Jahrhunderts.

Die 12 Bände der Eschenburgschen Übersetzung waren kaum im Druck erschienen, als auch schon ein Nachdruck sich ankündigte. Dessen wohlklingenden allgemeinen Titel:

„Sammlung der Poetischen und Prosaischen Schriften ausländischer schöner Geister"

erklärt der Umstand, daß in Mannheim „eine Gesellschaft verschiedener Gelehrten" die bezeichnete Sammlung herauszugeben angefangen und dafür — ein kaiserliches Privilegium erworben hatte. Die Gesellschaft machte den Anfang mit den in guten Übersetzungen vorhandenen Schriften, später sollten auch alle noch nicht übersetzten vortrefflichen Schriften in deutscher Sprache geliefert und für letztere ein anständiges Honorar gezahlt werden, während man die ersten einfach als Gemeingut ansah. Eschenburg erhielt die Mitteilung dieser Raubwirtschaft „im Namen der Gesellschaft" durch ein Schreiben des Markgräfl. Brandenb. Hofrats Beeke aus Mannheim vom 10. Februar 1778; darin wurde die Billigung der „guten und nützlichen Sache" vorausgesetzt, mit dem Hinzufügen, daß man schon beschäftigt sei, seine Übersetzung zu berichtigen und zu verbessern, daß aber Erinnerungen und Emendationen, die er etwa selbst zu machen hätte, unter seinem Namen eingerückt werden sollten; auch ersuchte man ihn um die (zu honorirende) Übersetzung eines andern noch nicht übersetzten Werkes. Eschenburg konnte das Ansinnen nur mit Unwillen ablehnen, er bezeichnete jede Beteiligung seinerseits als heimtückische Treulosigkeit gegen seine, durch das Unternehmen benachteiligten Verleger. Beeke antwortete ihm (30. März 1778) daß auf sein Schreiben diese neue Auflage gewiß unterblieben, wenn die Sache nicht schon zu weit gediehen wäre; allein der erste Teil sei

bereits fertig, der zweite fast zu Ende gedruckt.[1]) So erschien denn der Nachdruck unter dem Titel:

(3.) Willhelm Shakespears Schauspiele. Von Joh. Joach. Eschenburg, Professor am Kollegio Karolino in Braunschweig. Neue verbesserte Auflage. Mit Allerhöchstem kaiserlichem Privilegio und hoher obrigkeitlicher Erlaubniß. Straßburg bei Franz Levrault, der königlichen Intendanz und bischöfl. Universit. Buchdr. (20 Bde. 1778. 1779 Bd. 21 und 22. 1783.)

Von Band IV an bleibt Eschenburg's Name auf dem Titel fort; von Bd. VIII an wird wechselnd Straßburg, Mannheim, oder Mannheim und Straßburg als Ort des Erscheinens genannt. Die Durchsicht hatte Gabriel Eckert, „der Churfürstlichen Herren Edelknaben in Mannheim Professor," übernommen. Dieser rühmte sich in der Vorrede, daß die Zahl seiner Verbesserungen über Tausend betrage, worunter wenigstens achthundert von Wichtigkeit wären. Größtenteils lagen aber den Eckert'schen Änderungen abweichende Lesarten zu Grunde, viele andre derselben waren schief oder verkehrt oder auch kleinlich; indeß muß Eschenburg selbst einräumen, daß die Anzahl der wirklichen Verbesserungen „nicht viel über zweihundert" betragen werde.[2]) Bei einer zweiten Auflage (Mannheim 1780—1788) hieß es: „Herausgegeben von Gabriel Eckert."

Schlegel und die Versuche seiner Fortsetzer.

August Wilhelm Schlegel (geb. 1767) hatte sich schon als Göttinger Student, im Verein mit G. A. Bürger, an der Übersetzung des Sommernachtstraums in Versen versucht. Etwa zehn Jahre später wurde die Handschrift von neuem durchgesehen und umgestaltet, daneben auch Romeo und Julie in Angriff genommen, und allmählich reifte der Plan, das Übersetzungswerk, stets im treuen Anschluß an die Urschrift weiter zu erstrecken. Nun erfolgte die Veröffentlichung:

(4.) Shakspeare's dramatische Werke, übersetzt von August Wilhelm Schlegel. Berlin bei Joh. Friedr. Unger. Bd. I—VIII 1797—1801. Bd. IX, Erste Abtheilung, 1810. Zweite Abtheilung. Fortsetzung der Verdeutschung von A. W. v. Schlegel. Berlin bei G. Reimer. 1830.

Durch Bd. IX, Abt. 2. (König Heinrich VIII. in der Über-

[1]) Eschenburg, Bd. XIII. Anhang, S. 461. ff.

[2]) A. a. O. S. 474.

setzung des Grafen Wolf Baudissin, geb. 1789, ohne Nennung seines Namens) war die Reihe der 10 Königsschauspiele zum Abschluß gebracht Außerdem enthielten die Bände folgende Stücke: Sommernachtstraum, Romeo und Julie, Sturm, Julius Cäsar, Was ihr wollt, Wie es euch gefällt, Hamlet, Kaufmann von Venedig. Von Unger war das Werk in den G. Reimer'schen Verlag übergegangen. Alle Bände wurden einzeln neu aufgelegt.

Hier tritt den Deutschen zum erstenmal der wirkliche Shakspere entgegen, nach Geist und Form; denen, die das Englische nicht verstanden, wird es jetzt augenscheinlich, wieviel durch die Prosa-Übersetzung verloren gegangen war. Schlegel übersetzte nicht mit ängstlicher Strenge Vers um Vers, er legte keinen Wert darauf — was Jean Paul an Voß rühmt — „den einsilbigen Britten in einen einsilbigen Deutschen zu verwandeln"; wo Knappheit der englischen Sprache die eben so knappe Übertragung ohne Zwang nicht gestattete, da gab er wohl einen Vers oder einen halben zu, oder es wurde eine unwesentliche Stelle ausnahmsweise fortgelassen. Bedenklicher erscheint die Anwendung des Alexandriners in längeren gereimten Stellen, zumal dessen Beseitigung wie andre Beispiele darthun, ihm nicht schwer fallen konnte.[1]) Allein Schlegel hatte bloß 17 Stücke übersetzt, und nach den ersten acht Bänden war eine langjährige Pause eingetreten; so fehlten 19 Stücke, unter ihnen die drei großen Trauerspiele: Lear, Othello, Macbeth. Das reizte zur Fortführung des Angefangenen; aber nur metrische Übersetzungen wagten sich jetzt noch hervor. Als erstes Werk dieser Artist zu nennen:

(5.) Shakspeare's von Schlegel noch unübersetzte dramatische Werke, übersetzt von mehreren Verfassern. Berlin, 1809—1810, bei Julius Eduard Hitzig. Bd. I, II und III, Erste Hälfte.

Die Verfasser waren: G. W. Keßler (Cymbeline—Ende gut, alles gut — Viel Lärmens um Nichts);[2]) L. Krause (Ein Wintermärchen); H. K. Dippold (Die lustigen Weiber von Windsor).

[1]) Über dies Alles, wie über Schlegel's Werden und Wachsen als Übersetzer verbreitet sich ebenso eingehend als anziehend: „Die Entstehungsgeschichte des Schlegel'schen Shakespeare von Michael Bernays. Leipzig, S. Hirzel. 1872." Hier auch (im Anhang) der Briefwechsel zwischen Schlegel und Eschenburg aus den Jahren 1797/98. Schlegel übersendet die ersten Bände seiner Übersetzung, Eschenburg erwidert dies mit den ersten Bänden seiner neuen Ausgabe; ein bittres Gefühl über den Wettbewerb klingt bei ihm durch.

[2]) Keßler hatte auch eine Übersetzung von Richard III. beendigt. Die Veröffentlichung unterblieb, als das Stück von Schlegel erschienen war.

Eine zweite Fortsetzung bleibt später unter Nr. 9 zu erwähnen.
Eine dritte ist:

(6.) Shakspeare's dramatische Werke, übersetzt von Philipp Kaufmann. Berlin und Stettin. Nicolai'sche Buchhandlung. 4 Theile 1830 bis 1836.

Im Ganzen 10 Stücke: Lear — Macbeth — Othello — Cymbeline — Die beiden Veroneser — Verlorne Liebesmüh — Ende gut, Alles gut, oder: Gewonnene Liebesmüh — Die Irrungen. Der frühe Tod des Übersetzers endete das Unternehmen.[1])

Hierher möchte auch gehören:

(7.) Shakspere'sche Dramen. Uebersetzt von C. Heinichen, Rittmeister im Königl. Preuß. 7. Husarenregiment. Bonn. Adolph Marcus 1858—1861. 5 Hefte.

Jedes Heft enthält ein Stück: Cymbeline — Coriolanus — Wintermärchen — Antonius und Cleopatra — Macbeth. Der Verfasser blieb im Felde als Dragoner-Major 1866.

Nach all diesen unabgeschlossenen Anfängen ist noch zu erwähnen die erste vollständige Gesamtausgabe, veranstaltet durch Eduard von Bauernfeld:

(8.) William Shakspeare's sämmtliche dramatische Werke und Gedichte. Uebersetzt im Metrum des Originals. 37 Bdchn. Wien, Druck und Verlag von J. P. Sollinger. 1825. In einem Band 1826.

Leider ist das Buch wieder stark mit Nachdruck behaftet. Zunächst erscheinen die 17 von Schlegel übersetzten Stücke, sogar ein 18. wird ihm hier zugeschrieben, Cymbeline, während doch dieser in der Übersetzung von Abraham Voß sich vorstellt. Sodann ist Heinrich Voß dreimal vertreten, G. W. Keßler zweimal, L. Krause und Dippold jeder einmal,[2]) ebenso L. Tieck einmal, und zwar mit dem Perikles (den er in Band I seines Altenglischen Theaters — Berlin, Realschulbuchhandlung, 1811, brachte). Hiernach bleibt noch ein Rest von 11 Stücken; nur diese sind neu übersetzt, und sie verteilen sich wie folgt:

---

[1]) Dingelstedt nennt diese Übersetzung „ein Lichtbild" das jede Warze und Sommersprosse, den zufälligen Ausdruck des Gesichts, alle Lücken und Launen der Urschrift mit ängstlicher Treue zurückgiebt. Studien ꝛc., S. 7.

[2]) Bezüglich dieser Drei vergl. oben Nr. 5, bezüglich der Brüder Voß nachstehend Nr. 9 und 10.

Eduard von Bauernfeld übernahm 4, Joseph Fick 2, Ferdinand Mayerhofer 2, Franz von Hermannsthal 2 nnd Carl Spina 1. Die vermischten Gedichte wurden übersetzt durch Eduard von Bauernfeld und Andreas Schumacher, die Sonette durch den Letzteren. Außerdem schlossen sich an: Shakespeares Leben, nach Augustin Skotlowe von A. Wagner; kritische Erläuterungen über die sämtlichen dramatischen Werke — beziehungsweise von Franz Horn, H. Voß, Benda, Schlegel, Eschenburg, Eduard Gans; endlich Anmerkungen zu allen Schauspielen.

Eine zweite Auflage erschien 1828—1830 in 43 Bdn. Taschenformat.

Johann Heinrich Voß und Söhne.

Heinrich Voß der jüngere (geb. 1779) war im Jahre 1804 nach Weimar gekommen, hier hatte er für Schiller den Othello und demnächst in Goethe's Auftrag den Lear übersetzt.[1]) Mit seinem Bruder Abraham (geb. 1785, gest. als Direktor des Gymnasiums zu Kreuznach 1847) gab er dann heraus:

(9.) Schauspiele von William Shakspeare, übersetzt von Heinrich Voß und Abraham Voß. Tübingen, Cotta, 1810—1815. 3 Thle.

Die Teile enthalten 7 Stücke: Macbeth — Wintermärchen — Die lustigen Weiber von Windsor — Die Irrungen (von H. V.) — Cymbeline — Coriolan — Antonius und Cleopatra (von A. V.) In der Vorrede zu T. I. heißt es: „daß wir keins der von Schlegel, diesem vollendeten Shakspeare-übersetzer, gelieferten Stücke anrühren werden, sei denen versichert, die den Titel unserer Sammlung mißverstehn sollten." Die Vorrede zu T. III nennt acht weitere Stücke als druckfertig. Nimmt man dazu den Othello, dann blieben von den durch Schlegel nicht übersetzten Stücken nur noch nachzubringen: K. Heinrich VIII., Troilus und Cressida, Titus Andronicus.

Indessen war es Heinrich Voß gelungen, den Vater Johann Heinrich für die Sache zu gewinnen. Dieser sollte anfangs bloß einige Stücke übernehmen, bald aber ward ihm die Arbeit so anziehend, daß er nun mit den Söhnen gleichen Schritt halten wollte.[2]) So nahm man den ganzen Shakspere in Angriff, und es erschienen:

---

[1]) Briefe von H. Voß, herausg. von A. Voß, Heidelberg, Winter, 1833—1838 3 Thle. II, 42. — Othello und Lear von H. Voß erschienen, gesondert, in Jena bei Frommann, 1806.

[2]) Briefe von H. Voß, III, 30.

(10.) Shakspeare's Schauspiele von Johann Heinrich Voß und dessen Söhnen Heinrich Voß und Abraham Voß. Mit Erläuterungen. 1818—1829. 9 Bde. Bd. I—III. Leipzig, F. A. Brockhaus. Bd. IV—IX Stuttgart, J. B. Metzler.

Hier sind 13 Stücke von Johann Heinrich Voß (darunter 11, die Schlegel auch übersetzt hatte); 14 von Heinrich Voß; 9 von Abraham Voß. Schlegel's Sprache erachteten sie für nervlos und „geleckt" (um den Ausdruck des Malers zu gebrauchen), deshalb Shakspere's kräftigem Wortlaut nicht entsprechend; diesen wollten sie treu wiedergeben[1]). Jean Paul schreibt an Heinrich Voß (Baireuth 30. 8. 1818): „An Deines Vaters Übersetzung hab' ich die alte Gediegenheit bewundert, die Silber in das kleinere Gold für den engeren Raum umsetzt. Nur müssen bei seinem Grundsatze, daß Text und Übersetzung sich mathematisch decken sollen, Härten vorkommen, zumal bei Shakspearischer Knospenhärte statt der Blätterweiche. Herrlich benutzt und bereichert er die Sprache, wie z. B. mit Gedunst, Gelump, unlaß, die Strenge —; auch niedersächsisch wie pampen. Ich freue mich unendlich auf das Fortfahren. — Das anglisirende Nachsetzen des regierten Worts störte mich oft sehr, im Versmaße weniger, weil dieses die größere Wichtigkeit, die man dadurch auf etwas legt, erlaubt. Aus so kleinen Nachforderungen kannst Du ersehen, welche große Vorforderungen ihr beide erfüllt habt, wenigstens für mich." Heinrich Voß antwortet (Heidelberg, September 1818): „Im Ganzen sind wir einverstanden über Wortstellung; Du hast mündlich solche Schlegel-Perioden mitverdammt, wo zierlich und langweilig endlich das Verbum eintritt, und wir wenigstens am Schluß erfahren, wovon die Rede ist. Nur kann man auf der Gegenseite zu weit gehen, und das geschah an den von Dir bemerkten Stellen, bei meinem Vater aus zu großer Consequenz, bei mir aus Unbeholfenheit. Unser Verkehrtes liegt nicht in Regel und Grundsatz, sondern in der Anwendung an einzelnen Stellen. Unsre Fehler können gewöhnlich durch Umstellung und Glättung getilgt werden; die Schlegel'schen nur durch Umschmelzung. Was Schlegel über Sprache und Wortstellung kritisiren mag, kümmert mich nicht (seine Stärke und Größe steckt anderswo); er will eben in der Poesie das Nervlose, wie seine mühsam hervorgedrückten und dann zierlich geleckten Poesien beweisen."

Der Hamlet-Monolog (von Joh. Heinr. Voß) lautet:

„Sein, oder Nichtsein, die, die Frage gilts! —

[1]) Schiller war der entgegengesetzten Ansicht. Er schrieb an Goethe (22. 10,

Ob es sei edler für den Geist, erdulden
Geschoß' und Schleudern des wutvollen Glücks;
Ob rasch bewaffnet gegen Sturm der Drangsal
Anringen, und vollenden. — Der Tod — ein Schlaf!
Nichts weiter! — und, durch Schlaf, und Endigung
Der Herzensangst, der tausend Plagen, die
Dem Fleisch verhängt sind: — o ein Ruheziel,
Der Andachtswünsche werth! — Der Tod — ein Schlaf!
Ein Schlaf! — vielleicht mit Träumen! — Ja, da liegts!
Denn was im Todesschlaf uns träumen kann,
Wann weggeschnellt wir diesen Staubtumult,
Macht wohl uns stutzig; das ist der Bedacht,
Der so dem Elend längt die Lebensfrist.
Denn wer ertrüg' hier Streich und Hohn der Welt,
Des Drängers Unfug, Trotz des stolzen Manns,
Verschmähter Liebe Qual, des Rechts Verzug,
Der Aemter Hochmuth, und Mißhandlungen,
Die stillem Werth der Unwerth bieten darf;
Wenn er sich selbst versetzen könnt' in Ruh,
Mit bloßem Pfrim? Wer trüge Last hinfort?
Wer stöhnt' und schwitzt' in hartem Lebensjoch?
Nur daß die Furcht vor etwas nach dem Tod —
Das unentdeckte Land, aus deß Bezirk
Kein Wanderer umkehrt — irr macht den Entschluß,
Und heißt vielmehr ausstehn die Leiden hier,
Als fliehn zu andern, die uns unbekannt!
So macht Gewissen feig' uns allzumal;
So wird beherzter Kühnheit edle Röth'
Entfärbt zur Krankenblasse des Gedankens;
Und Unternehmung voll Gewicht und Mark
Durch solche Rücksicht quer gewandt im Lauf
Verliert den Namen Handlung."

Die Anzahl der [illegible] männlichen Verschlüsse übertrifft

[illegible]

hier noch die Urschrift[1]). — Der Ladenpreis für 9 Bde. war 27 Thlr. — Der Antiquarpreis ist jetzt 6—9 Mk.

Schlegel's Übersetzung, zum Abschluß gebracht.

Die ersten acht Bände des Schlegel'schen Shakspere waren in Schaffenslust und Schaffenskraft rasch nach einander geschrieben und gedruckt, da kam das Werk in's Stocken (1801) durch eine Streitigkeit mit dem Verleger Unger. Dieser hatte den ersten Teil, ohne Schlegel's Vorwissen, neu gedruckt, über das nachzuzahlende Honorar gingen die Ansichten auseinander, und es kam zum Prozeß[2]). Erst nach langer Pause wurde Richard III. in vier Wochen übersetzt, Heinrich VIII. begonnen (Frühling 1809), desgleichen Macbeth, und noch 1811 sprach Schlegel die Absicht aus, seine Arbeit zu vollenden; 1819 aber erklärte er, daß der Gedanke einer Fortsetzung für immer aufgegeben sei.[3])

Da übernahm es denn Ludwig Tieck, mit Schlegel's Zustimmung den Abschluß herbeizuführen; er erklärte (1825), weil dies lange schon sein Vorsatz gewesen, so lägen Macbeth, Lear, Liebes-Leid und Lust bereits fertig bis zur letzten Überarbeitung, andere Stücke seien mehr oder minder weit vorgerückt; zugleich wurde schleunige Beendigung des Ganzen versprochen. Später (1830) ward die Heranziehung jüngerer Freunde zu der Arbeit verkündigt, doch wollte Tieck selbst den Macbeth, Liebes-Leid und Lust, die lustigen Weiber beisteuern; schließlich war er, als Übersetzer eines Stückes, ganz ausgeschieden. Es erschienen:

(11.) Shakespeare's dramatische Werke, übersetzt von A. W. von Schlegel, ergänzt und erläutert von L. Tieck, Berlin. G. Reimer. 9 Thle. Th. I. II. IV. 1826. Th. III. V.—IX. 1830—33.

---

[1]) Dingelstedt (Studien ꝛc. S. 6) nennt die Vossische Shakespeare-Übersetzung einen Holzschnitt, pedantisch hart und steif bis zur Ungenießbarkeit, aber dann und wann unübertrefflich scharf und tief."

[2]) Brief Schlegel's an seine Frau vom 18. April 1801. „Caroline. Leipzig, Hirzel. 1871."

[3]) Sh.'s dram. Werke, übers. v. Schlegel u. Tieck, durchges. v. Michael Bernays. Bd. XII. S. 408 ff. Im Schlegel'schen Nachlaß wurden die Bruchstücke von „Heinrich VIII." vergebens gesucht, doch fand sich der Anfang des „Macbeth, nebst dem Kehrreim des Hexengesanges:

Mischt, ihr alle! mischt am Schwalle!
Feuer, brenn', und Kessel, walle!

Schlegel's sämmtl. Werke, herausgeg. v. E. Böcking IV, 271. Bürger hatte übersetzt

Lodre, brodle, daß sich's modle,
Lodre Lohe, Kessel, brodle!

Jeder Teil enthielt vier Stücke; mit den Königsdramen wurde begonnen, sie folgten in den ersten beiden Teilen nach der Zeit bis zum Schluß von K. Heinrich VI. Nun fehlten noch Richard III. und Heinrich VIII.; allein den letztern hatte Schlegel nur angefangen — daher die vierjährige Pause. Bei der endlichen Weiterführung wurde Heinrich VIII. eingefügt in der Übersetzung des Grafen Wolf Baudissin[1]); daran schlossen sich zunächst wieder die weitern durch Schlegel übersetzten Stücke. Von den noch verbleibenden 18 übernahm Baudissin 12, Tieck's Tochter Dorothea 6. Tieck hatte nun die eigene Arbeit beschränkt — auf seinen Rat bei der gemeinsamen Durchsicht, auf Anmerkungen zu allen Stücken und auf mancherlei Änderungen in den Schlegel'schen Übersetzungen. Er erklärte, eingesehen zu haben, daß seine Absicht, das Werk selbst fortzuführen, mit seiner Zeit sich nicht vereinigen lasse. Baudissin's Name wurde erst im Nachwort genannt, Dorothea Tieck als „ein andrer Übersetzer, der sich nicht nennen will" bezeichnet. Unrichtig heißt es also auf dem Titel der späteren Auflagen: „übersetzt von Schlegel und Tieck."

Schlegel war weder mit den Änderungen in seinen Stücken, noch mit den Anmerkungen zu denselben einverstanden. In einem Schreiben an den Verleger Reimer (Bonn, December 1838 und Januar 1839) sagt er[2]): „In meine Übersetzung hineincorrigiren das darf Niemand ohne meine ausdrückliche Erlaubniß. Ein großer Dichter, ein geistreicher und liebenswürdiger Mann, mein alter Jugendfreund, kurz, Ludwig Tieck, hat sich diese Freiheit genommen. Wie es ausgefallen, mögen unparteiische Kenner prüfen." Über die Anmerkungen heißt es: „Mich dünkt, man durfte von einem Manne wie Tieck etwas weit Bedeutenderes erwarten. Ich finde das Allgemeine unbefriedigend und das Einzelne großentheils unzweckmäßig." Dann gegen den Schluß: „Tieck erklärt alle bisherigen Ausgaben Shakespeare's, die seit einem Jahrhundert erschienen sind, für schlecht, und sagt, es sei endlich an der Zeit, aus der Verderbniß den ächten Text wieder herzustellen. Ich wäre neugierig, diesen ächten Text zu sehen. Er behauptet mit Zuversicht, er verstehe die englische Sprache weit besser als alle jene gelehrten Engländer. Nun, wenn er dieses auf einem öffentlichen Kampfplatze, ich meine, durch eine englisch abgefaßte und in

---

1) Diese war schon 1818 erschienen.

2) Schlegel's sämmtl. Werke, VII 281 ff.

England gedruckte Schrift durchfechten kann, so wünsche ich ihm Glück dazu."[1]) Diesem Briefe sind beigefügt: „Anmerkungen zu Tieck's Anmerkungen zum deutschen Shakespeare und zu einigen Stellen des englischen Textes" (10 Seiten, nur König Johann und Richard II. betreffend). Schlegel verlangte, bei einer neuen Auflage: Fortlassung der Vorreden sowie der Anmerkungen zu seinen Stücken, Wiederherstellung seiner Lesarten statt der Tieck'schen Aenderungen, auf jedem einzelnen Titel seiner 17 Stücke den Zusatz: „übersetzt von A. W. von Schlegel, und bei den jetzt wiederholt von ihm geprüften (den ersten drei Königsdramen): „übersetzt und auf's neue durchgesehen." So geschah es bei der zweiten Auflage (1839—1840). Am 8. Dezember 1842 wünschte Schlegel von dem Verleger zu erfahren, ob dieser glaube, daß irgend einmal eine dritte Ausgabe des Schlegel-Tieck'schen Shakespeare nötig werden könne, und nach dem Verhältnisse des bisherigen Absatzes in welchem Zeitpunkt etwa? Er fügte hinzu: „Das deutsche Publicum scheint für den Shakespeare in der That ein Danaiden-Faß zu sein, wo klares Wasser und Spüligt, gute und schlechte Übersetzungen gleichermaßen hindurchlaufen."[2]) Diese Bemerkung ist zutreffend; aber die Schlegel-Tieck'sche Arbeit wahrte ihren Werth und Rang —: es wurde seitdem noch manche neue Auflage notwendig.[3]) Unter diesen verdienen die nachstehenden besondere Erwähnung:

(12.) Shakespeare's dramatische Werke, nach der Uebersetzung von August Wilhelm Schlegel und Ludwig Tieck sorgfältig revidirt und theilweise neu bearbeitet, mit Einleitungen und Noten versehen, unter Redaction von H. Ulrici herausgegeben durch die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft. Berlin J. Reimer. 1867—71. 12 Bde. Zweite Auflage 1876—77.

Bei den von Schlegel übersetzten Schauspielen kam es darauf an (wie das Vorwort bemerkt), „die einzelnen offenbaren Fehler, die er — aus Versehen, Unkenntniß, Mangel an Hülfsmitteln u. s. w. — häufig genug begangen, mit geschickter Hand auszumerzen." Bei den übrigen 19 Stücken machten sich neben ihren unbestrittenen Vorzügen auch eben so große Mängel geltend; hier waren deshalb manche ganz neu zu

---

[1]) Vergl. auch: „Die Tieck'sche Shakspere-kritik, beleuchtet von R. Delius. Bonn. H. F. König. 1846."

[2]) Bernays, Entstehungsgeschichte ꝛc. S 25. Anm.

[3]) Soweit mir ersichtlich, bis jetzt 12 Auflagen oder Ausgaben.

übersetzen, andere nicht nur zu verbessern, sondern stellenweis umzugestalten. So wurden 9 Stücke bearbeitet (von A. Schmidt und K. Elze), 10 Stücke neu übersetzt (von W. Hertzberg. G. Herwegh, F. A. Leo.)

(13) Shakespeare's dramatische Werke, übersetzt von A. W. von Schlegel und L. Tieck, durchgesehen von Michael Bernays. Berlin. G. Reimer. 1871—73. 12 Bde.

Schlegel's ursprüngliche Fassung wurde hier mit philologisch prüfender Sorgfalt wieder hergestellt, gesäubert von allen Fehlern, die dem Abschreiber oder dem Setzer zur Last fielen. Dabei ist zu bemerken, daß Schlegel um Durchsicht der Druckbogen sich eben so wenig jemals gekümmert, hatte als um Prüfung des gedruckten Stückes: natürliche Folge war: eine Menge von Auslassungen und sinnentstellenden Druckfehlern, die sich dann „als ewige Krankheit forterbten". Bernays erklärt: „Hier galt nur ein Gesetz: Erhaltung, unverletzte Erhaltung des Textes wie er durch den ersten Druck festgestellt ist. Der Herausgeber war zu keinerlei Änderung befugt, den einzigen Fall ausgenommen, daß er Schlegel durch Schlegel selbst verbessern konnte. Und dieser glückliche Fall ist wirklich eingetreten." Ihm standen nämlich die ursprünglichen Handschriften zu Gebot, welche aber nur von zwölfen der siebenzehn Stücke erhalten waren. Schlegel's letzte Durchsicht der ersten drei Königsdramen[1]) erwies sich nicht überall als stichhaltig: mehrfach wurde die alte Lesart wieder hergestellt. Bei den übrigen 19 Stücken fand nur in seltenen Fällen eine Änderung statt, wenn der Sinn allzusehr verdunkelt oder ganz verfehlt war.

Auch mit Bilderschmuck erschien die Übersetzung:

(14.) Shakespeare's dram. Werke, übersetzt von A. W. v. Schlegel und L. Tieck. Herausgegeben von Richard Gosche und Benno Tschischwitz. Erste illustrirte Ausgabe. (Mit ausdrücklicher Genehmigung des Herrn Georg Reimer in Berlin.) Berlin. G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung. 1874. 8. Bde.

Ein Leben Shakspere's, Einleitungen und Anmerkungen wurden hinzugefügt, die nicht durch Schlegel übersetzten Stücke verbessert.

Anderweitige Übersetzungen.

Da finden wir denn, schon vor mehr als fünfzig Jahren, ein seltsames Machwerk:

---

[1]) Brief an Reimer unter 11.

(15.) W. Shakspeare's sämmtliche Schauspiele, frey bearbeitet von Jos. Meyer. Wohlfeile Taschenausgabe mit Kupfern. 52 Bdchn. Gotha, Hennings. 1824—1833. (Der Verleger wechselt viermal.)

Strenggenommen gehört das Buch nicht hierher — als „freie Bearbeitung", in welcher die Meyer'sche Einbildung wunderliche Blasen treibt. Aber Meyer behandelt nur Band 1—11 und 14. Die anderen Stücke wurden unter Aufsicht von H. Döring übersetzt; von 13 an heißt es: „frei bearbeitet von Mehrern und herausgegeben von Meyer." Bd. 40—50 bringen „zweifelhafte Stücke"; 51 u. 52 Die Gedichte.

(16.) Shakspeare's dramatische Werke, übersetzt und erläutert von J. W. O. Benda. Leipzig, Göschen. 1825—26. 19 Bde.

Die erste Gesamtübersetzung, welche von einer Hand begonnen und beendet wurde. Der Übersetzer hatte zwanzig Jahre seiner Arbeit gewidmet; sie ward also angefangen, als Schlegel's Arbeit mit dem 8. Bande in's Stocken geraten war.

(17.) W. Shakspeare's sämmtliche Werke in Einem Bande. Im Verein mit Mehreren übersetzt und herausgegeben von Julius Koerner. Schneeberg, Druck und Verlag von Carl Schumann, Wien in der Carl Gerold'schen Buchhandlung, 1836.

Übersetzer sind G. N. Bärmann (12 Stücke); J. Koerner (11 St.); H. Döring (11 St.); Beauregard Pandin (C. F. v. Jariges — 2 St.) G. Regis (1 St.); K. Richter (Vermischte Gedichte) „Bruchstücke aus Shakespeare's Leben" fügte der Herausgeber hinzu.

(18). W. Shakspeare's sämmtliche dramatische Werke in neuen Übersetzungen von A. Böttger (3), H. Döring (3), Alex. Fischer (5), L. Hilsenberg (1), W. Lampadius (2), Th. Mügge (3), Th. Oelckers (4), E. Ortlepp (3), L. Petz (3), K. Simrock (5), E. Susemihl (3), E. Thein (2). Leipzig, G. Wiegand. 1836. 37 Bdchn. 1838 — in Einem Bde.

Es erschienen verschiedene Ausgaben und Auflagen.

(19.) Shakespeare's dramatische Werke. Englisch-deutsche Prachtausgabe, mit 1000 Scenen und Vignetten von F. Groß. Die deutsche Uebersetzung von Alexander Fischer. 1. Bd. Lief. 1—11. Schmal gr. 4°. Stuttgart 1837. Pforzheim, Dennig, Finck u. Co., à Lief. $1\frac{1}{2}$ gr.

So verzeichnet den Titel Chr. Gottl. Kayser's Allgemeines neues

Bücher-Lexikon, während das Werk dem „Allgemeinen Bücher-Lexikon von Heinsius" nicht bekannt ist. Im Buchhandel ist es vergriffen, antiquarisch kam mir nur vor Heft 1: „Der Kaufmann von Venedig", mit 27 Scenen und Vignetten in feinstem Holzstich. Pforzheim, Verlag von Dennig, Finck u. Co. 1843. 11 Bogen.[1]) Es ist die wirklich erste deutsche illustrirte Ausgabe.

(20.) W. Shakspeare's dramatische Werke, übersetzt von Ernst Ortlepp. Stuttgart. Scheible, Rieger und Sattler. 1838—39. 16 Bde. Neue durchaus verbesserte Aufl. 1842.

Die zweite vollständige Gesamtausgabe von einer und derselben Hand.

(21.) W. Shakspere's dramatische Werke, übersetzt und erläutert von Adelbert Keller und Moritz Rapp. Stuttgart, J. B. Metzler. 1843 bis 1847. 37 Bdchn. Zweite Ausgabe 1854.

Hier wird Shakspere nachgebessert. M. Rapp sagt: „Grelle Verstöße gegen das Costüm seiner Stücke dürfte der Übersetzer für einen deutschen Leser wohl zu mildern oder zu umgehen sich die Mühe geben." So spielen z. B. „die Irrungen" („Verwechslungsstück" genannt) zu Ragusa, im Costüm des Mittelalters, und dem entsprechend sind sämtliche Personen umgetauft. Die beiden Veroneser („Die Freunde von Oporto") spielen in Oporto, Lissabon und im Gebirge bei Badajoz. Alles trägt portugiesische Namen. In „Maß für Maß" („Vergeltungsrecht") steht „Albrecht, Erzherzog von Oestreich" an der Spitze des Personenverzeichnisses, Angelo wird zum „Fürst Leopold", Escalus zu „Ernst von Dietrichstein" u. s. w. Auch hat M. Rapp „versucht, die Shakspearische Scenerie von Grund aus zu verbessern, das heißt, ihn so in Scene zu setzen, als ob dem Dichter eine Maschinerie zu Gebote gestanden hätte, die alle heutige und künftige noch überbietet."

(22.) Shakespeare's Dramen in deutscher Übertragung von Dr. F. Jencken. Mainz. Eduard Janitsch. 1853—56. 6 Bdchn.

Darin ist enthalten: Hamlet, Julius Cäsar, Romeo und Julie,

[1]) Mutmaßlich dürfte vorstehend zu lesen sein statt: „1. Bd. Lief. 1—11, vielmehr; „1. Bd. Lief. 1. Bogen 1—11", und weiter: „à Bogen 1½ gr." Ich nehme an, daß keine Fortsetzung erschienen.

Alexander Fischer (geb. um 1812), der Sohn eines Apothekers in Petersburg, verweilte Studirens halber in Leipzig, schriftstellerte, trug sich mit allen möglichen Plänen, übersetzte verschiedene Shakspere-Stücke, ohne eigentlich Englisch zu verstehen, kannte aber alle deutschen Übersetzungen, sowie Alles, was darüber geschrieben war. Er hatte einen „kleinen Sparren" und erschoß sich in Chemnitz — zu Anfang der vierziger Jahre. (Corvin, Erinnerungen. Bd. II., Kap. 6. S. 100).

Othello, König Lear, Macbeth. Der erblindete Übersetzer hält eine freie wechselnde Bewegung des Verses für notwendig, um Shakspere's Worten gerecht zu werden. Er sucht das u. a. durch folgenden Satz klarzulegen: „Solcher Umgestaltung des poetischen Dargebots unerreichbarer Genialität kann sich eine blos nur wörtlich angepaßte mechanisch zusammengesetzte Übertragung, keineswegs erfreuen, sie wird das Bedeutungsvolle im reichsten Farbenglanz entstrahlende Lebensgemälde zur nüchternen poetisch ungenießbaren Skizze verzwergen, und das frische volle Lebensgrün der ursprünglichen ideellen Umkleidung in herbstlich dürres Laub umwandeln." So beginnt denn z. B. die längere Rede des Marullus (Jul. Cäs. I., 1) folgendermaßen;

„Ihr jubelt; worüber? was hat er Euch erobert?
Wo sind die zinspflichtigen Besiegten nach Rom geführt,
An seinen Wagen gefesselt zur Pracht des Triumphes?
Seid Blöck und Steine, ohn' Aug' und Ohren, gefühllos?
O Römer, kaltherzige, grausame Männer!
Vergeßt Ihr Pompejus? Wie oft erklimmtet Ihr Mauern und Dächer,
Den Rauchfang selbst und Thurmeszinne mit Kindern im Arm,
Da saßt Ihr, harrtet den Tag lang geduldig am Platze,
Pompejus den Mächt'gen zu schauen wie er dahinzog,
Dahin durch die Straßen von Rom."

Beim Erscheinen der Schlegel-Tieck'schen Übersetzung, revidiert und herausgegeben durch die deutsche Shakespere-Gesellschaft, waren zwei Vorstands-Mitglieder der letzteren an die Spitze zweier neuen Übersetzungs-Unternehmungen getreten: Franz Dingelstedt und Friedrich Bodenstedt. — Die erste derselben kündigte sich an:

(23.) Shakespeare in deutscher Übersetzung. Hildburghausen, Bibliographisches Institut. 1867. 10 Bde.

Übersetzer sind: K. Simrock (13 Stücke); H. Viehoff (11 St.); W. Jordan (6 St.); F. Dingelstedt (4 St.); L. Seeger (3 St.); Gelbcke (Gedichte).

Die zweite führt den Titel:

(24.) W. Shakespeare's dramatische Werke. Übersetzt von F. Bodenstedt, N. Delius, F. Freiligrath, O. Gildemeister, G. Herwegh, P. Heyse, H. Kurz, A. Wilbrandt. Nach der Textrevision und unter Mitwirkung von N. Delius. Mit Einleitungen und Anmerkungen. Herausgeg. v. F. Bodenstedt. Leipzig, F.

A. Brockhaus. 1867—71. 38 Bdchn. od. 9 Bde. 2. Aufl. 1873; 3. Aufl. 1878—79.

Freiligrath hat sich indeß gar nicht beteiligt. Von den Andern brachte Gildemeister 15 Stücke (darunter alle „Historien"); Bodenstedt 8 St. (darunter die großen Trauerspiele, mit Ausnahme des König Lear); Herwegh 7 St.; Delius, Heyse, Wilbrandt — jeder 2 St.; Kurz 1 St.

Diesen folgte:

(25.) W. Shakespeare' dramatische Werke. Deutsche Volksausgabe. Herausgegeben von Max Moltke. Leipzig, J. M. Gebhardt's Verlag. 1867—68. 12 Bde.

Endlich ist zu nennen:

(26.) Shakespeare's sämmtliche Werke. Eingeleitet und übersetzt von A. W. Schlegel, F. Bodenstedt, N. Delius, F. A. Gelbcke, O. Gildemeister, G. Herwegh, P. Heyse, H. Kurz, A. Wilbrandt. Illustrirt von John Gilbert. Stuttgart, E. Hallberger. 1874—76. 4 Bde. Von den Schlegel'schen Stücken (deren Schutzfrist inzwischen abgelaufen war) 16, bei dem 17, „Romeo und Julia" wurde Bodenstedt's Übersetzung vorgezogen; die übrigen Stücke wie bei 24; die Gedichte von Gelbcke und Bodenstedt.

„Gereinigte" Ausgaben.

Auch deren besitzen wir zwei, „in usum Delphini" zurechtgemacht. Zuerst eine ältere:

(27.) Familien-Shakspeare. Eine zusammenhängende Auswahl aus Shakspeare's Werken in deutscher metrischer Übertragung. Mit Einleitungen, erläuternden Anmerkungen und einer Biographie des Dichters von O. L. B. Wolff. Ein Buch für Schule und Haus, namentlich für die deutsche Frauenwelt und die reifere Jugend. Leipzig, Jurang; 1849. Theils Erzählung, theils Gespräch.

Sodann:

(28.) Shakespeare's Werke. Für Haus und Schule deutsch mit Einleitungen und Noten bearbeitet von Dr. Arthur Hager. Freiburg i. Br. Herder. 1876—80. 6 Bde.

Behandelt sind alle Stücke, aber großentheils (auch Othello) nur im Auszuge. Als Text ist Schlegel's Übersetzung, zu Grunde gelegt

(geprüft und durchgesehen); im Übrigen werden „andre, möglichst vollendete Übersetzungen" geboten. Es fehlt auch nicht an Irrtümern, wie denn z. B. die Scenen und Stellen aus „Ende gut, Alles gut" in der von Schlegel besorgten Übertragung, mitgeteilt sein sollen. während bekanntlich Baudissin das Stück übersetzt hat.

Dem Titel nach scheint noch hierher zu gehören: „Shakespeare's Dramen für weitere Kreise bearbeitet von Dr. E. W. Siewers Leipzig. W. Engelmann. 1851—53. 5 Bdchn." (Hamlet, Julius Cäsar, K. Lear, Romeo und Julie, Othello.) Allein der Verf. gibt keine Text-Bearbeitung, er verfolgt vielmehr den Weg, nach vorausgeschickter Einleitung, jedes Stück Akt für Akt durchzugehen, um „den geistigen Gehalt der Dramen Shakespeare's den Lesern weiterer Kreise so zu vermitteln, daß der ästhetische Genuß durch das gewonnene Verständniß nicht gestört, sondern nur noch vertieft werde."

Nach den Jahren des Erscheinens ordnen sich die Übersetzungen wie folgt:

1762 Wieland (1).
1775 Eschenburg (2)
1778 Straßburg-Mannheimer Nachdruck (3).
1797 Schlegel (4).
1809 Keßler-Krause-Dippold (5).
1810 Heinr. u. Abraham Voß (9).
1818 Joh. Heinr. Voß u. Söhne (10).
1824 Meyer (15).
1825 Bauernfeld (8).
„ Benda (16).
1826 Schlegel-Tieck (11).
1830 Kaufmann (6).
1836 Körner (17).
„ Böttger (18).
1837 Al. Fischer (19).
1838 Ortlepp (20).
1843 Keller u. Rapp (21).
1849 O. L. B. Wolff (27).
1853 Jencken (22).
1858 Heinichen (7).
1867 Schlegel-Tieck-Shakespeare-Gesellschaft (12).
„ Dingelstedt (23).
„ Bodenstedt (24).
1868 M. Moltke (25).
1871 Schlegel-Tieck-Bernays (13).
1874 Schlegel-Tieck illustrirt bei Grote (14).
„ illustrirt bei Halberger (20).
1877 Hager (28).

Die vorstehenden Übersetzungen ergeben eine stattliche Zahl — bei sehr verschiedenem Wert. Den letzteren zu behandeln, das war nicht Zweck dieser geschichtlichen Zusammenstellung, aber es scheint auch minder notwendig aus folgendem Grunde. Im Einzelnen bieten Schlegel's Nachfolger, neben Seltsamem, sogar Verzerrtem, vielfach Gelungenes und Vortreffliches (wiewohl die Ladung nicht immer durch die Flagge

gedeckt wird); im Ganzen — so gilt es bei den Unbefangenen als feststehendes Urteil — wurde Schlegel seit nun achtzig Jahren auch von den Besten seiner Nachfolger nicht erreicht oder gar übertroffen. Möge uns dargethan werden, daß er nicht unübertrefflich ist!

VI.

Zur Geſchichte der deutſchen Shakſpere-Bearbeitung.

Der dramatiſche Dichter will, daß ſein Werk von der Bühne herab unmittelbar auf den Zuſchauer wirken ſoll: darum kann er nur ſchreiben für die Bühne und den Geſchmack ſeiner Zeit. So geſchah es, daß Mancher, den die Mitwelt nicht hoch genug zu erheben wußte, nach kurzen Jahren faſt der Vergeſſenheit anheimfiel und höchſtens noch erwähnt wird — in Literaturgeſchichten. Wer die Zeit überdauern will, der muß über Schätze gebieten, denen die Zeit nichts anhaben kann. In der Reihe dieſer Auserwählten ſteht Shakſpere: ſeine Werke blieben jugendfriſch bis heute, drei Jahrhunderte lang — das iſt gute Anwartſchaft auf die Ewigkeit.

Aber im Laufe der Zeit wurde die Bühne eine völlig andre, durchlief der Geſchmack mannigfache Wandlungen. Jene entfaltete ſich aus einfachſter Urſprünglichkeit, die der Einbildung Alles überließ, zu glänzendſter Ausſtattung, welche der Einbildung nichts mehr überlaſſen will; dieſer fand wechſelnd an der Rohheit nicht minder Gefallen als an der Empfindſamkeit, um dann wieder auf das richtige Maß einzulenken. Davon mußten auch die Werke Shakſpere's berührt werden, wenn ſie durch Darſtellung lebendig bleiben ſollten. Das Theater mochte des Dichters wertvolle Wirkung auf die Zuſchauer nicht miſſen: deshalb ſuchte es für ſeine Stücke die Form, welche dem veränderten Schauplatz, dem anders empfindenden Zuſchauerkreiſe entſpräche. Und das widerfuhr Shakſpere aus den gleichen Gründen in England wie in Deutſchland.

Nachdem hier das ſiebzehnte Jahrhundert den Anfang gemacht hatte mit der roh-verzerrten Bearbeitung, welche ſpurlos vorüberging, folgte im achtzehnten der ſchüchterne Verſuch einer gelehrten Bearbeitung: Shakſpere wurde dem Alexandriner anbequemt durch die Überſetzung des Julius Caeſar von Caſpar Wilhelm von Borck[1]);

[1]) Verſuch einer gebundenen Ueberſetzung des Trauerſpiels von dem Tode des Julius Cäſar. Aus dem Engliſchen Werke des Shakſpear. Von Ambroſius Staude. 1741. (R. Genée. Geſch. d. Shakeſpeariſchen Dramen in Deutſchland, S. 203. 429.)

er wurde sogar in die Zwangsjacke der französischen Einheiten gepreßt durch den bekannten Aesthetiker und Philosophen Joh. Georg Sulzer, der den Cymbeline also zurechtmachte[1]) — und Beides geschah nicht ohne Geschick. Das waren indeß nur flüchtige Vorläufer; diese Stücke gelangten niemals auf die Bühne.

Mittlerweile hatten kleine Anfänge zu dem Ereignis geführt, welches entscheidend werden sollte für Shakspere in Deutschland.

Wieland's Übersetzung erschien im Druck, bald verbessert und vervollständigt durch Eschenburg. Ihre Prosa diente als Grundlage einer zweckmäßig-nüchternen Bearbeitung, welche im Einklang stand mit dem weichlichen Zeitgeschmack. Dem Erschütternden wurde thunlichst die Spitze abgebrochen, um wenigstens Unschuldigen oder minder Schuldigen das Leben zu retten. Bei den Komödien galt als Regel: Die Handlung mit größter Freiheit der Gegenwart anzupassen[2]). Die Reihe dieser Bearbeitungen eröffnete Friedrich Ludwig Schröder, dessen Hamlet auf einen Schlag die deutsche Bühne für Shakspere eroberte[3]); ihm folgten: Dalberg, Schink, J. G. Fischer, alle mit mehreren Stücken, und nach ihnen noch mancher Andre.

Mit dem neuen Jahrhundert beginnt dann ein neuer Abschnitt für Shakspere in Deutschland — durch das Erscheinen der Schlegel'schen Übersetzung. Sie gab dem Dichter zurück, was ihm bis dahin vorenthalten und doch sein Recht war: die dichterische Form. Der Geschmack hatte sich inzwischen geläutert: auch das Tieferschütternde bot keinen Anstoß mehr. Welche Aufgabe blieb nun der Bühne zu erfüllen? Die Romantiker von der strengen Regel verstiegen sich bis zu den beiden Sätzen: Der ursprüngliche Wortlaut müsse voll auch für die Darstellung gelten, und um den Dichter rein zu genießen, müsse dessen einfache Bühne wiederhergestellt werden. Das erste Verlangen ist aus naheliegenden Gründen vielleicht nur einmal wirklich geworden. Die Herstellung der alten Bühne kam mitunter im Kreise von Shakspere-Kennern und Freunden zur Ausführung und man erfreute sich dann der Über-

---

[1]) Cymbelline, König von Britannien. Ein Trauerspiel. Nach einem von Shakespear erfundenen Stoff. Danzig, J. H. Flörcke. 1772.

[2]) Dabei ging man so weit, daß in Brömels „Gerechtigkeit und Rache" aus dem Grundgedanken von „Maß für Maß" ein völlig neues modernes Stück hergestellt wurde.

[3]) S. S. 6 ff.

zeugung, daß hier größte Einfachheit mit größter Zweckmäßigkeit verbunden war. Allein dieser einfache Schauplatz hatte doch sein Bedenkliches für die Zuschauermasse, weil ihr alle Unbefangenheit abhanden kam: auch sie wandelte nicht ungestraft unter Palmen. Schlegel selbst hatte zu der Darstellungsfrage schon seine Stellung genommen durch eine sehr gewundene Erklärung in dem Aufsatz: „Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meister's"; Derselbe war abgedruckt in Schiller's Horen 1796, also ein Jahr vor dem Erscheinen der Schlegelschen Übersetzung. Es heißt hier[1]: „Manche Bewunderer Shakespeare's werden Wilhelm Meister dafür lieb haben, daß er sich so ernstlich gegen eine Verstümmelung des Stückes sträubt, daß er am Ende nur der gebieterischen Konvenienz nachgiebt und die Umarbeitung selbst übernimmt, um größeren Übeln vorzubeugen. Bei dem Gleichnis mit einem Baume, das er gebraucht, möchte man immer noch zugeben, daß Zweige weggeschnitten, andre eingeimpft werden könnten, ohne den freien königlichen Wuchs zu entstellen und die Spur der Scheere sichtbar werden zu lassen. Wie aber, wenn ein dramatisches Gedicht dieser Art noch mehr Ähnlichkeit mit höheren Organisationen hätte, an denen zuweilen die angeborene Mißgestalt eines einzigen Gliedes nicht geheilt werden kann, ohne dem Ganzen ans Leben zu kommen? Indessen die Bühne hat ihre Rechte: um einig zu werden, müßten sich Dichter und Schauspieler auf halbem Wege entgegenkommen. Shakespeare hat sich gewiß in vielen Äußerlichkeiten nach dem Bedürfnisse seines Theaters gerichtet; würde er weniger für das unserige thun, wenn er jetzt lebte? Da er so reich an tiefliegenden und feinen Schönheiten ist, die bei dem schnellen Fortgange und unter den unvermeidlichen Zerstreuungen einer öffentlichen Vorstellung leicht verloren gehn, und, um ganz gefühlt zu werden, die ruhigste Sammlung des einsamen Lesers erfordern, so mögen die eigensinnigen Leute (worunter ich bekennen muß mit zu gehören), die ihren Dichter durchaus so verlangen, wie er ist, wie sich Verliebte die Sommersprossen ihrer Schönen nicht wollen nehmen lassen, sich damit zufrieden stellen, daß ihnen der Original-Kodex nicht genommen werden soll noch kann. — — — Soll indessen Hamlet unter uns verändert aufgeführt werden, wie es bisher immer geschehen, und wie er sich's ja auch in England muß gefallen lassen, so ist nichts mehr zu wünschen, als daß die von Wilhelm Meister's Geschichts-

[1]) Schlegel's Schriften, von Böcking, VII. 33, 35.

schreiber erregte Hoffnung, bald erfüllt werden mag. Eine solche neue Bearbeitung würde durch ihren Werth alle künftigen überflüssig, und durch ihr Ansehen verdächtig machen.[1]) Daß Niemand mehr Beruf haben kann, in Shakespeare's Sinne zu dichten, als der Schöpfer des Götz von Berlichingen, des Faust, des Egmont, leuchtet von selbst ein. Schwerlich wird sich einer der Schriftgelehrten unterstehen, ihn zu fragen: „aus waser Macht thust du das?"[2]) — Also nur das widerwillige, ganz allgemein gehaltene Zugeständnis: Shakespeare würde sich, wenn er jetzt lebte, nach den äußerlichen Bedürfnissen unsers Theaters richten, und weil die Bühne ihre Rechte hat, müssen sich Dichter und Schauspieler auf halbem Wege entgegenkommen. Schlegel sollte bald Gelegenheit finden, diesen Ausspruch praktisch zu bethätigen. Am 15. Oktober 1799 wurde Hamlet nach Schlegel's Übersetzung in Berlin aufgeführt. Man buchte:

„Für das umgearbeitete Trauerspiel Hamlet, gekauft von Schlegel: 67 Thlr. 19 Gr."[3]) Warum sich Iffland der erfahrene Regisseur, welcher seit 1797 die Berliner Bühne leitete, wegen der Einrichtung des Stücks an Schlegel wandte, dem doch keine Theater-Erfahrung zur Seite stand — darüber wären nur Vermutungen aufzustellen. Vielleicht geschah es aus Artigkeit gegen den Übersetzer, vielleicht auch aus Furchtsamkeit vor dem Beurteiler. Das angekaufte Buch ist beim Brande des Berliner Schauspielhauses untergegangen; wir finden aber eine Besprechung: „Ueber die Aufführung des Hamlet. Nach A. W. Schlegel's Übersetzung" — mit der Unterschrift „M."[4]) Dieser „M." zeigt sich, als Kenner englischer und deutscher Literatur, zugleich als warmer Freund Shakspere's, den er unverändert auf unsrer Bühne zu sehen wünscht — darin mit Schlegel einverstanden. So geschah denn wirklich, was Übersetzer und Beurteiler für Recht hielten, denn der letztere schreibt: „Wir haben das Stück in seiner ursprünglichen

[1]) Dem Wunsche wurde insofern entsprochen, als der Braunschweigische Theater-Director Aug. Klingemann den Hamlet für die Bühne bearbeitete „nach Goethe's Andeutungen im Wilhelm Meister und Schlegel's Übersetzung." (Leipzig, Brockhaus, 1815).

[2]) Und doch unterstehen sich die Schriftgelehrten und auch Andre, diese Frage mit vollem Recht zu stellen bei Goethe's Bearbeitung von Romeo und Julia 1812.

[3]) J. B. Teichmann's literar. Nachlaß, herausgeg. v. F. Dingelstedt. Stuttgart, Cotta, 1863. S. 460.

[4]) Jahrbücher der Preuß. Monarchie unter der Regierung Friedrich Wilhelms III. Jahrg. 1799 Bd. III. Berlin, J. F. Unger. 1799.

Gestalt und unabgeändert erhalten.[1]) Allein er wird doch genötigt zu dem Bekenntnis: „Es läßt sich bei alledem nicht leugnen, daß die bisherigen Abkürzungen einen doppelten, für den Effect sehr wichtigen Vortheil hatten, denn zuvörderst wurden die großen Situationen des Ganzen näher auf einander gedrängt und das Stück erhielt so einen rascheren und lebhafteren Gang, und dann, — ein sehr bedeutender Gewinn — wurde so manche Nebenrolle ganz abgelöst, nur die Auswahl von Schauspielern durfte erscheinen, das ganze Stück war in guten Händen. Denn der Stümper, wenn er die kleinste Rolle spielt, ja wenn er eine stumme verstümpert, tödtet die Wirkung des Ganzen, indem er durch seine Marionettenhaftigkeit uns daran erinnert, daß auch die größten Meister, die ihn umgeben, doch nur Schauspieler sind, daß das, was wir sehen, nicht Leben und Wahrheit, sondern Spiel und Täuschung ist." Über die Aufnahme dieses Hamlet heißt es dann weiter: „Wenn die Darstellung unter den angegebenen Umständen nicht die Wirkung hervorbrachte, die sich erwarten ließ, so sind grade diese Umstände daran Schuld. Das Stück hat durch seine Vollständigkeit in den Augen des Publikums nicht gewonnen, und konnte es auch nicht, da die alten Abkürzungen mehr in seinem Geiste waren. Man fühlte sich hier und da hingehalten, verzögert, und wären nicht der Leichenzug Opheliens, der Todtenmarsch am Schlusse hinzugekommen, so hätte der Dichter vielleicht den ungerechten Unwillen des Publikums fühlen müssen." Gleichwohl war die Besetzung in den Hauptrollen eine vorzügliche: Hamlet — Beschort; Ophelia — Frau Unzelmann; Polonius — Iffland (vierzigjährig, auf der Höhe seiner Kraft, seiner Kunst. Wenige Jahre später (Herbst 1803) wurden über die Aufführung des Julius Caesar zwischen Iffland und Schlegel Verhandlungen gepflogen, welchen die Darstellung am 27. Februar 1804 folgte; diese Verhandlungen sind uns erhalten geblieben[2]) Auch den Caesar hatte Iffland nach der Dalberg'schen Bearbeitung[3]) zu Mannheim mit in

[1]) Das stimmt nicht mit obiger amtlichen Buchung; indeß möchte der Augenzeuge mehr Glauben verdienen als der Aktenmensch. [Als „umgearbeitet" wird die Schlegelsche Übersetzung wol bezeichnet sein, im Gegensatz zu der der bisher üblichen Bearbeitung von Schröder.]

[2]) Jahrb. d. deutsch. Shakspere-Gesellschaft VII. 48—81.

[3]) Julius Caesar oder die Verschwörung des Brutus. Ein Trauersp. in sechs Handlungen von Shakespeare. Für die Mannh. Bühne bearb. u. z. ersten Mal das. aufgef. 24. April 1785. Mannheim, Schwanische Hofbuchhandl. 1785.

schreiber erregte Hoffnung, bald erfüllt werden mag. Eine solche neue Bearbeitung würde durch ihren Werth alle künftigen überflüssig, und durch ihr Ansehen verdächtig machen.[1]) Daß Niemand mehr Beruf haben kann, in Shakespeare's Sinne zu dichten, als der Schöpfer des Götz von Berlichingen, des Faust, des Egmont, leuchtet von selbst ein. Schwerlich wird sich einer der Schriftgelehrten unterstehen, ihn zu fragen: „aus waser Macht thust du das?"[2]) — Also nur das widerwillige, ganz allgemein gehaltene Zugeständnis: Shakespeare würde sich, wenn er jetzt lebte, nach den äußerlichen Bedürfnissen unsers Theaters richten, und weil die Bühne ihre Rechte hat, müssen sich Dichter und Schauspieler auf halbem Wege entgegenkommen. Schlegel sollte bald Gelegenheit finden, diesen Ausspruch praktisch zu bethätigen. Am 15. Oktober 1799 wurde Hamlet nach Schlegel's Übersetzung in Berlin aufgeführt. Man buchte:

„Für das umgearbeitete Trauerspiel Hamlet, gekauft von Schlegel: 67 Thlr. 19 Gr."[3]) Warum sich Iffland der erfahrene Regisseur, welcher seit 1797 die Berliner Bühne leitete, wegen der Einrichtung des Stücks an Schlegel wandte, dem doch keine Theater-Erfahrung zur Seite stand — darüber wären nur Vermutungen aufzustellen. Vielleicht geschah es aus Artigkeit gegen den Übersetzer, vielleicht auch aus Furchtsamkeit vor dem Beurteiler. Das angekaufte Buch ist beim Brande des Berliner Schauspielhauses untergegangen; wir finden aber eine Besprechung: „Ueber die Aufführung des Hamlet. Nach A. W. Schlegel's Übersetzung" — mit der Unterschrift „M."[4]) Dieser „M." zeigt sich, als Kenner englischer und deutscher Literatur, zugleich als warmer Freund Shakspere's, den er unverändert auf unsrer Bühne zu sehen wünscht — darin mit Schlegel einverstanden. So geschah denn wirklich, was Übersetzer und Beurteiler für Recht hielten, denn der letztere schreibt: „Wir haben das Stück in seiner ursprünglichen

[1]) Dem Wunsche wurde insofern entsprochen, als der Braunschweigische Theater-Director Aug. Klingemann den Hamlet für die Bühne bearbeitete „nach Goethe's Andeutungen im Wilhelm Meister und Schlegel's Übersetzung." (Leipzig, Brockhaus, 1815).

[2]) Und doch unterstehen sich die Schriftgelehrten und auch Andre, diese Frage mit vollem Recht zu stellen bei Goethe's Bearbeitung von Romeo und Julia 1812.

[3]) J. D. Teichmann's literar. Nachlaß, herausgeg. v. F. Dingelstedt. Stuttgart, Cotta, 1863. S. 460.

[4]) Jahrbücher der Preuß. Monarchie unter der Regierung Friedrich Wilhelms III. Jahrg. 1799 Bd. III. Berlin, J. F. Unger. 1799.

Gestalt und unabgeändert erhalten.[1]) Allein er wird doch genötigt zu dem Bekenntnis: „Es läßt sich bei alledem nicht leugnen, daß die bisherigen Abkürzungen einen doppelten, für den Effect sehr wichtigen Vortheil hatten, denn zuvörderst wurden die großen Situationen des Ganzen näher auf einander gedrängt und das Stück erhielt so einen rascheren und lebhafteren Gang, und dann, — ein sehr bedeutender Gewinn — wurde so manche Nebenrolle ganz abgelöst, nur die Auswahl von Schauspielern durfte erscheinen, das ganze Stück war in guten Händen. Denn der Stümper, wenn er die kleinste Rolle spielt, ja wenn er eine stumme verstümpert, tödtet die Wirkung des Ganzen, indem er durch seine Marionettenhaftigkeit uns daran erinnert, daß auch die größten Meister, die ihn umgeben, doch nur Schauspieler sind, daß das, was wir sehen, nicht Leben und Wahrheit, sondern Spiel und Täuschung ist." Über die Aufnahme dieses Hamlet heißt es dann weiter: „Wenn die Darstellung unter den angegebenen Umständen nicht die Wirkung hervorbrachte, die sich erwarten ließ, so sind grade diese Umstände daran Schuld. Das Stück hat durch seine Vollständigkeit in den Augen des Publikums nicht gewonnen, und konnte es auch nicht, da die alten Abkürzungen mehr in seinem Geiste waren. Man fühlte sich hier und da hingehalten, verzögert, und wären nicht der Leichenzug Opheliens, der Todtenmarsch am Schlusse hinzugekommen, so hätte der Dichter vielleicht den ungerechten Unwillen des Publikums fühlen müssen." Gleichwohl war die Besetzung in den Hauptrollen eine vorzügliche: Hamlet — Beschort; Ophelia — Frau Unzelmann; Polonius — Iffland (vierzigjährig, auf der Höhe seiner Kraft, seiner Kunst. Wenige Jahre später (Herbst 1803) wurden über die Aufführung des Julius Caesar zwischen Iffland und Schlegel Verhandlungen gepflogen, welchen die Darstellung am 27. Februar 1804 folgte; diese Verhandlungen sind uns erhalten geblieben[2]) Auch den Caesar hatte Iffland nach der Dalberg'schen Bearbeitung[3]) zu Mannheim mit in

[1]) Das stimmt nicht mit obiger amtlichen Buchung; indeß möchte der Augenzeuge mehr Glauben verdienen als der Aktenmensch. [Als „umgearbeitet" wird die Schlegelsche Übersetzung wol bezeichnet sein, im Gegensatz zu der der bisher üblichen Bearbeitung von Schröder.]

[2]) Jahrb. d. deutsch. Shakspere-Gesellschaft VII. 48—81.

[3]) Julius Caesar oder die Verschwörung des Brutus. Ein Trauersp. in sechs Handlungen von Shakespeare. Für die Mannh. Bühne bearb. u. z. ersten Mal das. aufgef. 24. April 1785. Mannheim, Schwanische Hofbuchhandl. 1785.

Scene gesetzt (er spielte den Cassius) und darüber anziehende Bemerkungen veröffentlicht[1]); dennoch wandte er sich wiederum an Schlegel. Aus dessen verschiedenen an Iffland gerichteten Schriftstücken ergab sich nun, daß sein vorher erwähntes Zugeständnis kaum darüber hinausging, „hinsichtlich des Schauplatzes (weil dessen Angabe im Original fehle) Freiheit zu gestatten, allenfalls noch im Interesse der Bühnenbequemlichkeit — die Akteintheilung zu ändern." Er legte besonders Gewicht auf das „feine historische Detail, welches sich auch in den Nebenpersonen charakterisire, und wollte von dem überzahlreichen Personal blos zwei Diener des Brutus aufgeben, „zur Noth noch die beiden Poeten, von den Scenen nur die eine des Poeten Cinna (III, 3)." Schlegel erbat aber auch, gleich bei Beginn der Verhandlungen, das Urteil Goethes, welcher den Caesar nach der neuen Übersetzung in Weimar bereits aufgeführt hatte (1803). Von Goethe's Antwort[2]) wird er wenig erbaut gewesen sein, denn der wollte beibehalten, was Schlegel preisgegeben hatte, und gab unbefangen den Rat, „ein paar neue Scenen hineinzuschreiben, wodurch Unzuträgliches leicht abgestellt und die bisherige Akteinteilung erhalten werde." Beiden gegenüber vertrat Iffland den Standpunkt des Bühnenkundigen, gestützt auf „Empfindung und Erfahrung." Bezeichnend sind seine Äußerungen: „Wenn unter zweitausend Zuschauern fünfundzwanzig einen feinen Strich vermissen, und dieser leise Unmuth sich hie und da wiederholt, die Menge aber von dem wohlgehaltenen Haupteindruck ergriffen wird, so ist nach meiner Meinung, für das Ganze mehr gewonnen, als wenn die kleine Zahl Alles beibehalten findet, die Menge nicht fortgerissen wird und der Eindruck des Ganzen unsicher und lau bleibt. Jede Person, die von den Minderbedeutenden herauskommt, ist ein Geschenk für die Vorstellung." Schließlich einigte man sich dahin, daß Schlegel's veränderte Akteinteilung (wonach die Senatssitzung mit Caesar's Ermordung den Akt II schließt) und Ifflands Rollenverminderung auf etwa 26 Personen (er selbst spielte jetzt den Brutus) angenommen wurde. Wie aber lautete nun das Urtheil der Kritik?[3]) — „Julius Caesar von Shakespeare, nach Schlegel's Übersetzung, war eine Vorstellung, auf welche die Direktion sichtbar die größte Sorgfalt ver-

[1]) Meine theatralische Laufbahn. Theater v. Iffland, Wien, J. Klaug, 1843, XXIV. 87. 89. —

[2]) Jahrb. d. d. Sh. G. VII, 62.

[3]) Vossische Zeitung. Donnerstag, 1. März 1804.

wandt hatte, der von Seiten der Schauspieler bedeutende Talente und Fleiß geweiht waren, und welche durchaus nicht wirkte. Eine Ursache liegt darin, daß man den britischen Dichter bis auf ein paar Kleinigkeiten ganz und unverändert gab." Also eine neue doppelte Bestätigung der alten Erfahrung, daß Shakspere für die Bühne bearbeitet werden müsse, damit ihm, wie früher so auch ferner, volle Wirkung auf den Zuschauer gesichert bleibe.

Wo aber war der höchste Gerichtshof, dessen wohlbegründetes Urteil der Bearbeitung ihre festen Grenzen bestimmt hätte? Beim Mangel eines solchen wurde die Entscheidung dieses Streitpunkts auf thatsächlichem Wege dreist erstrebt. Eine zerfahrene Bearbeitung, nahm ihren Anfang — ohne Ende. Versuche über Versuche entstanden, jeder gestützt auf das persönliche Urteil des berufenen oder unberufenen Verfassers; davon konnten die wenigsten im Druck erscheinen, die meisten dienten nur dem Bedürfnis eines besondern Theaters. Bei den andern Bühnen half man sich dann, so gut es eben anging: der Regisseur mußte ja doch im Stande sein, aus der gedruckten Übersetzung den Bedarf mit dem Rotstift herzustellen. Dann erschien ein berühmter Gast, der nach andrer Lesart seine Glanzrolle im Gedächtnis hatte und um die vorhandenen Lesarten sich nicht kümmern wollte; für ihn wurde das Verschiedenartige notdürftig eingerenkt, damit wenigstens die Stichworte stimmten. Unbequem war auch der Umstand, daß Schlegel nur 17 Stücke übersetzt hatte, darunter 9 Königsdramen und 3 phantastische oder romantische Komödien, welche sämtlich der Bühne minder willkommen waren. Von den 5 großen Trauerspielen fehlten noch 3: Lear, Macbeth, Othello; grade Lear und Macbeth aber übten stets besondre Zugkraft. Da ließ Heinrich Voß den Lear und Othello in guter Übersetzung erscheinen (1806), vom Macbeth war Schiller's Bearbeitung schon gedruckt vorhanden.[1])

Für das Wiener Hofburgtheater lieferte Schreyvogel-West verschiedene Bearbeitungen nach Schlegel, welche später auch anderwärts Eingang fanden. Etliche Lustspiele behandelte man in gleich freier Weise wie früher, und die Zuschauer nahmen das auch jetzt beifällig

[1]) In Weimar aufgeführt am 14. Mai 1800. Schiller's Othello-Bearbeitung blieb ungedruckt (Jahrb. d. d. Sh. Ges. XV, 222).

Das Berliner Theater ersetzte erst 1826 Schiller's Bearbeitung durch eine neue von Heinrich Spiker, welche zwar treuer aber auch viel hölzerner dem Wortlaut Shakspere's sich anschloß.

auf. Zugleich aber behaupteten die alten Prosa-Bearbeitungen noch lange ihr verjährtes Recht. Wenngleich die Schauspieler — welche anfangs Versrollen, zu bequemerem Lernen, als Prosa niederschrieben — durch Schiller und Goethe schon längst an den rhythmischen Vortrag wieder gewöhnt waren, so erforderte doch Umlernen und Neueinrichten nicht minder Muße als Mühe; wozu beides aufwenden, da sich ja zweckmäßige Ergänzungen aus Eschenburg leicht nachtragen ließen? Nehmen wir beispielsweise das Mannheimer National-Theater, welches die Pflege Shakspere's stets mit Vorliebe und Erfolg betrieben hatte[1]), so gelangte hier Schlegel's Übersetzung zuerst 1811 auf die Bühne mit Julius Caesar, zum zweiten Mal 1821 mit Romeo und Julia, dann folgte 1824 der Kaufmann von Venedig[2]); aber schon Dalberg hatte den Kaufmann von Venedig (1783) und Julius Caesar (1785) für seine Bühne bearbeitet, Romeo und Julia dagegen erschien hier 1821 überhaupt zum ersten Mal.

Im zweiten Viertel des Jahrhunderts erhielt die Schlegel'sche Übersetzung durch Andre ihren Abschluß, weitere Übersetzungen folgten immer zahlreicher, ohne daß dies auf die Bearbeitung wesentlichen Einfluß gehabt hätte. Einige neue Shakspere-Stücke wurden der Bühne zu gewinnen versucht. Friedrich Förster behandelte „Ende gut, Alles gut" mit eigentümlicher Freiheit unter dem Titel: „List und Liebe" (1828). Das Stück kam nur auf die Berliner Bühne und verschwand auch da sehr rasch wieder. Es ist ganz auf Parolles (Ludwig Devrient) gestellt, dessen Rolle ungebührliche Zusätze erhielt; in Akt V schult der Haushofmeister Bauern und Bäuerinnen zu Tanz und Gesang (nach Förster'schen Versen), daran schließt sich die Lösung mit Ballet und Garten-Beleuchtung, — eine Entlehnung aus Preziosa. Deinhardstein's Bearbeitung von „Was ihr wollt"[3]) fand großen Beifall und wußte ihn bis heute zu behaupten. Bühnengeschick ist ihr nicht abzusprechen, aber es fehlt der Takt, die Grenzen des Notwendigen einzuhalten, darum kommt sie, ohne Achtung vor dem Dichter, der Zuschauermasse zu weit entgegen. Deinhardstein hat die Handlung nicht auf Verhältnisse der Gegenwart übertragen (was auch Schwierigkeit machen möchte),

[1]) Dasselbe brachte 30 Shakspere-Stücke zur Aufführung, mehr als irgend eine andre deutsche Bühne. Vergl. Jahrb. d. d. Sh. G. IX. 297 ff. Den hier genannten 28 treten noch hinzu: Ende gut, Alles gut, bearb. v. Vincke, Antonius und Cleopatra, bearb. von Dingelstedt.

[2]) Hamlet nach Schlegel kam erst 1838.

[3]) Zuerst unter dem Titel „Viola", 1839.

aber jede Begründung wird bequem herausgearbeitet oder verstärkt, damit dem Spießbürger das eigne Denken erspart bleibe, weil er nun Alles mit Händen greifen kann. Man verfällt unwillkürlich auf das Wort: „Wir kochen breite Bettelsuppen" — und die Antwort: „Da habt ihr ein groß Publikum."[1]) — Dagegen war Tieck's Bearbeitung des „Sommernachtstraumes" in doppelter Hinsicht von Bedeutung. Er hatte zunächst mit Glück versucht, die Bühne Shakspere's der heutigen Bühne anzupassen, wozu gerade dieses Stück wie kein anderes sich geeignet zeigte, und man muß nur bedauern, daß der Versuch nicht folgerecht durchgeführt wurde, denn die wenigen Verwandlungen, welche geblieben sind, wirken nun desto störender, und sie ließen sich leicht vermeiden. Sodann ist hier die Musik als Schwesterkunst zur Unterstützung herbeigezogen — auch das mit Glück. Felix Mendelssohn's glänzende Arbeit kennzeichnet auf's Schönste die drei Reiche, welche kunstvoll verschlungen in den Elfen, den Rüpeln, dem Theseus-Hof unserem Auge vorüberziehen. Man könnte höchstens die Frage aufwerfen, ob nicht hier der dienenden Schwester vom Herrenrecht allzuviel eingeräumt sei?

Gegen die Mitte des Jahrhunderts wird eine Neuerung erfunden, welche tief eingreift, der sogenannte Zwischenvorhang. Bis dahin war die Bühnen-Einrichtung im Wesentlichen unverändert geblieben, wenn man auch Einzelnes allgemach zweckmäßiger, gefälliger hergestellt hatte und schon bis zu geschlossenen Zimmerwänden vorgeschritten war. Alle Verwandlungen erfolgten offen: Tische und Stühle wurden durch Statisten gebracht, welche auf größeren Bühnen den entsprechenden Anzug trugen — als betreßte Diener erschienen sie im reichen Gemach, als Bauerburschen in der Hütte; ihre Thätigkeit war rasch abgethan, weil jede Zimmer-Einrichtung, sich bescheiden auf Notwendiges beschränkte. Die Zuschauer empfanden keine Störung, bei dem Vorgang, sie machten bereitwillig der Bühne auch dieses Zugeständnis wie so manches andre, wo sich's um ein Abgehn von strenger Naturwahrheit handelte. Jetzt erfand man einen zweiten Vorhang, der bei jeder Verwandlung herabfiel, um dem Auge des Zuschauers die Anordnungen auf der Bühne zu entziehen; vom Hauptvorhang unterschied er sich durch die Farbe. Für den Regisseur war die Neuerung bequem: er konnte jetzt den schwie-

[1]) Ganz in gleicher Weise und mit gleichem Erfolg behandelte Deinhardstein auch „Die bezähmte Widerspenstige", welche schon in etwa 5 verschiedenen Gestalten der Bühne angehörte.

rigsten Aufbau während des Akts bewerkstelligen.[1]) Aber dem Zuschauer macht es keinen Unterschied, ob der Vorhang blau oder roth ist, er empfindet dessen Niederfallen als Abschluß und Aktschluß, darum zerfällt ihm das Stück in so viel Akte als es Schauplätze hat, die Handlung ist zersplittert, die Gesammtwirkung beeinträchtigt. Und das wird um so schlimmer weil der Zwischenvorhang bald zu reicherer Ausstattung benutzt, deshalb die Pause ungebührlich verlängert wurde. Man brauchte diese Neuerung nicht einzuführen, nachdem sie so lange überflüssig gewesen war, aber man kann sie nicht ganz beseitigen, da die Zuschauer der früheren stummen Bedienung sich einmal entwöhnten und nun lachen würden, wenn sie dieselbe wiedererscheinen sähen. Ein Bühnenleiter, der seinen Vortheil versteht, wird noch immer bei offener Scene verwandeln, soweit das eben thunlich ist[1]); der Bearbeiter aber sollte den Wechsel des Schauplatzes im Akte mehr noch als früher zu vermeiden suchen. Er würde dadurch den Gedanken Shakspere's um ein gutes Theil näher kommen. Denn Shakspere ließ ja seine Stücke ohne Akteintheilung, ohne Pause, auf einheitlichem Schauplatz ununterbrochen durchspielen, und wer möchte leugnen, daß er sich des großen Gewinns bewußt war, den dies der Bühnenwirkung brachte? Wir sind an die Akteintheilung mit ihrer Pause gewöhnt; können wir aber einheitliche Bühne für den Akt herstellen, dann erzielen wir wenigstens für die geschlossene Handlung des Akts das Nämliche, was der Dichter für die geschlossene Handlung des ganzen Stückes gewann. Es ist müßiges Gerede, daß dadurch Shakspere verschnitten würde auf die französische Einheits-Taxushecke[1]): Diese befiehlt ja viel engere Regeln und öfter als wünschenswerth werden noch Verwandlungen im Akte unvermeidlich bleiben, wenn gezwungene Unwahrscheinlichkeit, welche schlimmer wäre, vermieden werden soll.

Im dritten Viertel des Jahrhunderts veröffentlichte Franz Dingelstedt

---

[1]) Vergl. Ifflands Bemerkungen über die Unmöglichkeit, im Julius Cäsar Senatssitzung und Forum ohne Zwischenakt auf einander folgen zu lassen.

[2]) In der Ahnfrau folgt dem Schloßzwinger (V, 2) die Gruft mit dem Grabmal. Auf der Berliner Bühne geschah die Verwandlung bei offner Scene früher in dieser Weise. Die Hinterwand hob sich, das Innere der Gruft stand fertig, aus der Versenkung stieg langsam das Grabmal empor, an sein Fußende rollten von rechts und links mächtige Lampenträger mit brennenden Kerzen. Das Gespenstige, dieses Vorgangs übte auf die Stimmung des Zuschauers eine weit stärkere Wirkung als sie mit dem Zwischenvorhang erreicht werden kann.

einen Plan[1]), der, wenn er auch nicht in der vorgeschlagenen Weise zur Ausführung kam, doch Vieles anregte und weitreichende, fruchtbringende Folgen hatte. Er ging mit Recht davon aus, daß dem deutschen Theater die Grundlage einer gemeinsamen Übersetzung fehle, weil auch Schlegel, mit seiner zuweilen undeutsch gewordenen Sprache, der Bühne nicht nach allen Richtungen genüge; deshalb müsse zunächst eine solche Übersetzung mit vereinten Kräften geschaffen werden. „Wenn" — so hieß es — „nach dem gegebenen und bewährten Beispiel der englischen Shakespeare-Gesellschaft in Deutschland ein Shakespeare-Verein sich bildet, zusammengesetzt aus allen Gelehrten, die sich mit Shakespeare beschäftigen, aus allen Dichtern, welche durch ein gutes Original ihre Befähigung zu einer guten, nicht minder schwierigen Übersetzung nachgewiesen haben, aus allen Bühnen-Vorständen und Bühnen-Künstlern, die den hohen Sinn und Ernst ihres, ohne denselben wirklich kindischen Spiels begreifen, — dann ist durch die Association, einen der mächtigsten Hebel unsrer Zeit, die Ausführung einer Aufgabe gesichert, für welche die Kraft des Einzelnen nirgends ausreicht. — Man überweise die Stücke nach Gruppen an die Dichter nach der besonderen Richtung eines Jeden oder nach Schulen und Gesellschaften. Freiligrath, der Meister im Übersetzen, Herwegh, Kinkel mögen durch die historischen Dramen stürmen, Wien und Berlin die Lustspiele, die Dresdner und Münchner Poeten die Tragödien übernehmen; für die sagenkundigen Rheinländer und Schwaben bleiben die Märchen, die epischen Dichtungen. Damit aber die Verschiedenartigkeit der einzelnen Beiträge und deren subjectiver Charakter den einheitlichen Ton des Ganzen und die so kenntliche und feste Farbe des Originals nicht störe, können Mehrere zusammenarbeiten, eine Partie die andere prüfen und ergänzen, und das im Einzelnen fertige Werk zuletzt durch die Hand eines gemeinsamen Herausgebers gehen. Jeder stelle sich dabei offen und entschieden auf seine Vorgänger, benutze, was sie gut gemacht haben, behalte sogar, was er sich nicht besser zu machen getraut. — Im engen Verein mit den Übersetzern sollen die Bearbeiter ans Werk gehen, auch sie auf die überlieferten Vorarbeiten sich stützend, die heutige deutsche Bühne im Auge behaltend. Jede Erfahrung, jeder Name aus der Theaterwelt sei willkommen; auch die Mitwirkung verwandter

[1]) Studien und Copien nach Shakespeare v. Fr. Dingelstedt. Pesth, Wien und Leipzig. C. A. Hartleben's Verlags-Expedition, 1858. S. 16.

Künste, der Malerei, der Musik, werde herangezogen und der Rath denkender Schauspieler nicht verschmäht, die ihr Naturtrieb oft überraschend richtig führt. Die Arbeit, auf diesem Feld, wie in der Übersetzung für den Einzelnen zu groß, teile sich hier wie dort nach den Stücken oder nach dem bereits Geleisteten ein: wenn der eine Dramaturg die Tragödien übernimmt, gebe man einem andern die historischen, dem dritten die römischen Stücke, dem vierten die Lustspiele, dem fünften die Märchen, — es ist Raum da für viele, für alle. — Die Gelehrten sorgen für zweckmäßige Einleitungen, Anmerkungen, Erklärungen, welche die Übersetzung begleiten."

Dies die Umrisse des Plans, dem man die Anerkennung nicht versagen wird, daß er, eben so weit als tief greifend, sich folgerecht aufbaute. Zugleich brachte Dingelstedt zwei für die Bühne von ihm bearbeitete Stücke: Macbeth und den Sturm, „als einseitige Vorläufer." Der erfahrene Bühnenleiter, der geistreiche Regisseur gab aber auch feste Regeln für die heutige Bearbeitung Shakspere's.

„Der Bearbeiter hat nicht den Leser, sondern zunächst den Darsteller, dann den Zuhörer und Zuschauer im Auge; sein Werk wird aus der Sehweite des Parterres, nicht aus dem kurzen Abstand zwischen Buch und Auge, beurteilt, und deswegen darf und muß es al fresco malen, das Original frei behandeln und immer die Mitte zwischen diesem und der Bühne, zwischen dem poetischen Werth und der Aufführbarkeit des Stückes einhalten. Daraus folgt, daß die Sprache der Bearbeitung *mundrecht*, ihre scenische Einrichtung, *bühnengerecht* sein soll."

„Das Bühnendeutsch ist ein anderes, wie das Übersetzungsdeutsch; jenes muß der Schauspieler wiedergeben und der Zuhörer verstehen können, welcher letztere rascher folgt als der Leser und schwieriger auffaßt als er."

„Anders als das Original ordnen wir die Akt- und Scenen-Folge an, indem manche Verwandlung erspart, Gleichartiges zusammengelegt, Unwesentliches ausgelassen oder an andern Orten eingeschaltet wird. Bei diesem Verfahren leitete uns fortwährend die Rücksicht auf die heutige Bühne, die von derjenigen Shakespeare's außerordentlich verschieden ist und durch diese nicht aufzuhebende Verschiedenheit auch eine andere Scenirung bedingt. Es giebt eine bestimmte Linie, worauf das geistige Leben einer dramatischen Dichtung und ihre äußere Erscheinung

sich begegnen, ein genaues Mischungsverhältniß, worin poetisches und scenisches Element einander nicht aufheben, sondern unterstützen; jene Linie und dieses Verhältniß muß auch die Bearbeitung eines Shakespeare'schen Stückes treffen, und um sie zur Geltung zu bringen, kann sie nur von der eignen Bühne, nicht von der Bühne Shakespeare's ausgehen."

Diese Aussprüche sollten nur einen Überblick geben, keinen vollständigen Plan der Bearbeitung aufstellen; sie lassen sich noch ergänzen:

Wenn der Wortlaut leicht zu fassen sein soll, denn muß er auch soweit zur Erläuterung werden, daß dem verständigen Zuschauer nichts unverständlich bleibt.

Für die Zusammenlegung des Gleichartigen bietet der Dichter selbst in überraschender Weise die Hand: Getrenntes verbindet sich so ungezwungen, daß man fragen möchte, warum er Verbundenes trennte?[1])

Grundgedanke, Plan und Bild des inneren Menschen muß unberührt bleiben.

Gedrängtere Fassung empfiehlt sich, wo dem Dichter die Bilder und Gedanken überreichlich zuströmen, nicht minder bei erzählender Breite, bei unnötigen Wiederholungen und Zwischenfällen; denn für die Bühne ist das Wenige oft ein Mehr.

Besondere Einschränkung verlangt die beliebte Jagd auf Wortspiele; sie kann den Eindruck des Gesuchten, deshalb Unerquicklichen um so weniger vermeiden, weil da die beste Übersetzung meist schwerfällig erscheint — gegenüber der ursprünglichen Leichtigkeit: Die Wirkung wäre mithin der Absicht entgegengesetzt.

Auch die übertriebene Derbheit in Wort und That schafft eine störende Wirkung, welche der Dichter vermieden hätte, wenn sein Ohr dadurch wie das unsrige berührt worden wäre. Der Verständige kann Manches überhören, übersehen; allein die Bewohner des Olymps sind es, die das Störende, statt es leicht vorübergleiten zu lassen, vielmehr durch schallendes Gelächter in störendster Weise hervorheben.

Beschränkung der massenhaften Personen ist notwendig, um Statisten-Verwendung auszuschließen. Geringere Rollen, die nicht zu streichen sind, lassen sich auf *einen* Namen übertragen; das gilt besonders von den Boten, die so oft kläglich verunglücken.

---

[1]) Z. B. in Ende gut, Alles gut, die Auftritte beim König I, 2 und II, 1; ebenso die Entlarvung des Parolles IV, 1 u. IV, 3.

Dies sind die Grundzüge einer planmäßigen Bearbeitung, welche dem Dichter nach allen Seiten gerecht werden will, damit die wechselnde Zeit seinem Ruhme nicht Eintrag thue. Ihr Recht fußt auf der Thatsache, über die wir uns doch nicht täuschen können, daß Shakspere die Bühnenwirkung, welche er für seine Zeit erstrebte und erreichte, mit den gegenwärtigen Mitteln der Bühne und nach ihren Anforderungen erstreben und erreichen würde, wenn er heute seine Schauspiele schriebe. Die richtige Bearbeitung thut dann nur, was er selbst gethan hätte, aber dabei ist ihr genaue Kenntnis der Shakspere'schen Bühne von unschätzbarem Vorteil. Jedes schwierige Bühnenbild läßt die äußerliche Absicht des Dichters leicht erkennen, sobald wir uns den Hergang auf seiner Bühne vergegenwärtigen: die ganze Anordnung legt sich dann klar auseinander.

In den beiden nachfolgenden Stücken waren die aufgestellten Grundsätze von Dingelstedt thatsächlich angewandt. So brachte Macbeth als einheitlichen Schauplatz des zweiten Akts Shakspere's Bühnen-Einrichtung mit dem Balkon und den beiden Treppen, aber zur Halle im Schlosse Inverneß gestaltet; die bewegten Bilder der Handlung gewinnen dadurch an Klarheit und Übersichtlichkeit.[1]) Alle Verwandlungen sind hier, ebenso im Sturm, ohne Zwischenvorhang zu bewerkstelligen.

Die Förderung des weitgreifenden Plans wurde nicht aus dem Auge verloren. Er umfaßte drei Punkte, in Verbindung miteinander: Die Bildung eines deutschen Shakspere-Vereins; Gesamtübersetzung durch die befähigtsten Dichter, unter einheitlicher Leitung auf diese sich stützend, Gesamtbearbeitung durch verschiedene Sachverständige. Zunächst erfolgte am dreihundertsten Jahrestage von Shakspere's Geburt die Gründung der Deutschen Shakspere-Gesellschaft, welche seitdem in den Bänden ihres Jahrbuchs Kunde gegeben hat von ihrem

---

[1]) Vielleicht ist Karl Immermann's Einrichtung noch vorzuziehen. Sie zeigt in höchst malerischer Anordnung den engen gothischen Hof des Schlosses Inverneß, im Hintergrunde das Hauptgebäude mit Seitenflügel, vor diesem Treppe und Rampe — hier befindet sich der Speisesaal, das Schlafgemach Duncan's und der Prinzen; gegenüber Seitenpforte zur Pförtnerwohnung und Wirtschaftsgebäuden. Tief im Hintergrunde: Zugbrücke, Thurm, Gebüsch. Dazu der Mond, durch schwarze Wolken halbverdeckt, Sturm und Regen. Theaterbriefe v. K. Immermann, herausgeg. von Gustav zu Putlitz. Berlin, A. Dunker, 1851. S. 82—86.

Wirken. Dingelstedt[1]) brachte zur Festfeier die geschlossene Historien-Reihe von König Richard II. bis König Richard III., durch ihn bearbeitet zum ersten Mal auf die Bühne. Drei Jahre später (1867) erschienen zwei neue Gesamt-Übersetzungen, davon die eine unter Dingelstedt's Führung, dem vier Genossen zur Seite standen. Allein den Forderungen des Plans entsprach dieselbe nicht: Freiligrath, Herwegh, Kinkel fehlten unter den Übersetzern, von denen jeder, wie es scheint, fertige Stücke beisteuerte oder ganz nach eignem Gefallen neu übersetzte; kein gemeinschaftlicher Herausgeber hatte auf die Einheitlichkeit der Arbeit hingewirkt; Dingelstedt selbst brachte, außer dem Sturm, drei Lustspiele.

Einen Fortschritt machte indessen die planmäßige Bearbeitung, wenngleich ebenfalls nicht in der vorgeschlagenen Weise. An Stelle des Gesamtunternehmens, welches durch vereinte Kräfte zum gemeinsamen Ziel streben sollte, traten Einzelne, nicht ausschließlich Sachverständige von Beruf, deren jeder eine Reihe von Shakspere-Bearbeitungen im Druck erscheinen ließ, ohne sich an bestimmte Gruppen zu binden, ohne daß Einer auf die Ergänzung der Andern Bedacht nahm. Jeder stellte an die Spitze seine Absicht: den berechtigten Ansprüchen der gegenwärtigen deutschen Bühne zu genügen. Allein wie weit nun diese sich erstrecken? Darüber kann man schon streiten, nicht minder über die Mittel, dem Notwendigen Ausdruck zu geben. So mußte — wenn auch in manchen Bearbeitungs-Grundsätzen Einverständnis herrschte — die verschiedene Anschauung, doch auf verschiedene, von einander abweichende Wege führen.

Dingelstedt bearbeitete 11 Stücke: außer den Königsdramen (auf Schlegel fußend) und Macbeth (Mosaik aus Schiller, Tieck, Kaufmann), noch den Sturm in völlig neuer Fassung[2]), das Wintermärchen, Antonius und Cleopatra, die letzten drei in eigner, nicht durchweg glücklicher Übersetzung. Wo die Handlung unvermittelte Sprünge macht, fügt er ein verbindendes Glied zur Begründung ein, wo sie stockt, beschleunigt er ihren Gang oder läßt sie, wenn ein Ruhepunkt erforderlich scheint, in Selbstgesprächen stillstehen. Er verwandelt mitunter Erzählung in Handlung, und ebenso untergeordnete Handlung in Erzählung, setzt

[1]) Sein Name fehlt schon in dem Verzeichnis der Gesellschafts-Mitglieder, als dieses 1869 zuerst veröffentlicht wurde.

[2]) Statt der früheren 3 Akte, in 4 Akten nebst Vorspiel.

dem Seelenbild ein helleres Licht auf oder mildert eine scharfe Linie.[1]) Das sind weitgehende Freiheiten, und sie erscheinen bedenklich, wenn nicht Begabung und Erfahrung, welche freilich Dingelstedt in hohem Maße besaß, vorsichtig mit ihnen umzugehen weiß. Ausstattungs-Vorschriften werden immer ausführlicher, sie bedingen die Unentbehrlichkeit des Zwischenvorhangs. Es finden sich aber auch eigne Zusätze, welche nicht durch die Anforderungen der Bühne begründet sind; diese Freiheit geht entschieden über die statthaften Grenzen hinaus. Noch weniger ist es zu billigen, daß, aus Rücksicht auf eine bestimmte Darstellerin, Cleopatra's Eigenart völlig ins Gegenteil verkehrt wird, was nebenbei den Ausfall eines schönen Auftritts, der nun nicht mehr stimmen will, zur Folge hat.[2]) Ausstattungszwecke bestimmen hier wohl auch (Akt V) die Vertauschung des Mausoleums mit dem Innern einer Pyramide, nebst Mumien, Altären, Bildern, Inschriften, Fackeln.

Außer Dingelstedt kommen noch in Betracht als Bearbeiter: Wilhelm Oechelhäuser (27 Stücke), Eduard und Otto Devrient (17), Fedor Wehl (3), die Meininger. Auf Schlegel-Tieck fußen Oechelhäuser und die Meininger ausschließlich, die Übrigen wenigstens vorzugsweise.

Oechelhäuser zeigt sich strenger als sein Vorgänger durch folgende Sätze: „Es darf nichts Organisches geändert, nichts Wesentliches oder gar Unnötiges neu erfunden werden; fehlende oder allzuversteckte Begründung ist nur dann durch kurzen Zusatz klarzustellen, wenn sich dies für das Verständnis nötig zeigt und die Ausführung mit des Dichters zweifelloser Absicht übereinstimmt; der Stoff für Zusätze, Überbrückungen, Änderungen ist den ausgefallenen Stellen zu entnehmen." — Mehr als bedenklich scheint es, wenn vorweg eingeräumt wird, daß Schlegel's oft harte Apostrophierungen die Schönheit und Leichtigkeit der Rede beeinträchtigen, um dann durch ein Rechen-Exempel darzuthun, diese Apostrophierungen seien gleichwohl unvermeidlich, damit, bei wortgetreuer Übersetzung, die sylbenreichere deutsche Sprache auf das Maß der englischen zurückgeführt werde.[3]) Eben weil der englische Ausdruck knapper ist als der deutsche, bleibt es unmöglich, daß die Übersetzung

---

[1]) Shakespeare's Historien, deutsche Bühnen-Ausgabe, I, 35.

[2]) III, 4, wo Cleopatra den Antonius wappnen hilft.

[3]) Shakespeare's dram. Werke. F. d. deutsche Bühne bearb. v. W. Oechelhäuser. Bd. I, S. XLV, in Verbindung mit Jahrb. IV. 328 ff.

sich stets wortgetreu der Urschrift anschließen könne. Für den Übersetzer, und noch mehr für den Bearbeiter ist es aber unter allen Umständen Pflicht, die Schönheit und Leichtigkeit der Rede nicht zu beeinträchtigen. Und das läßt sich erreichen, wenn Beide neben der Pflicht auch des Rechtes sich bewußt sind, wenn sie da, wo Worttreue hart klingt, Sinntreue an ihre Stelle setzen. Gefällige Sinntreue verdient allemal den Vorzug vor ungefälliger Worttreue. — Die Ansicht, den Sommernachtstraum ganz als „Parodie" aufzufassen und darzustellen, hat nicht blos bei den Sachverständigen ihre Gegner gefunden, auch auf der Bühne vermochte sie sich nicht einzubürgern.

In Eduard und Otto Devrient's Bearbeitung sind Lear und Othello durch Otto nicht ungeschickt übersetzt, beim Macbeth wird Schiller im wesentlichen beibehalten. Allgemeine strenge Anschauung unterscheidet sich kaum von Oechelhäuser. Die Bühnenweisungen bringen, dem hergebrachten Natürlichen gegenüber, oft Gesuchtes. So, wenn Polonius die Lebensregeln, welche er dem scheidenden Laertes erteilt, in gereimter Form aus einem Spruchbuch abliest; wenn die wahnsinnige Ophelia eine Laute mitbringt und durch deren Spiel den Gesang ihrer in Musik gesetzten Lieder begleitet[1]).

Feodor Wehl ließ bis jetzt 3 Stücke erscheineu: Die Widerspenstige, Die Irrungen, Antonius und Cleopatra. Bei dem letztern geriet der Bearbeiter an einen Übersetzer, der im Wohlklang der Sprache und des Verses Alles zu wünschen übrig läßt. Die Spieldauer wird grundsätzlich auf drei Stunden als äußerste Grenze beschränkt und ebenso eigensinnig der einheitliche Schauplatz während des Aktes festgehalten. Jenes führt zu rücksichtslosem Streichen, dieses zu wunderlichem Durcheinanderwerfen, wobei nicht blos die Wahrscheinlichkeit leidet, sondern auch Widersinniges an den Tag kommt. Die Zuversicht, durch solche Bearbeitung, Bühnen-Übereinstimmung herbeizuführen, dürfte in der Einbildung beruhen.

Bei den Meiningern wird Akteinteilung, und Folge der Auftritte in ursprünglicher Fassung fast genau festgehalten, sodaß die Verwandlungen sich häufen; darin liegt ein um so größeres Bedenken, weil reiche Ausstattung längere Pausen für den Zwischenvorhang erfordert. Nur selten wird eine überflüssige Scene fortgelassen oder durch Zu-

[1]) Das einzig Richtige traf hier ohne Zweifel, vor hundert Jahren schon, Schröder's Gattin. S. S. 11.

sammenlegen eine Verbindung hergestellt. Die Kürzungen geschehen sehr geschickt — entweder durch knappere Fassung des Inhalts oder aber (der gewöhnliche Fall) durch Striche ohne Überbrückung, wobei dann der Vers oft genug unbarmherzige Behandlung erdulden muß. Diese Treue gegenüber dem Worte des Übersetzers ist aber eine Untreue gegen den Dichter, welchem der Wohllaut seiner Verse doch nicht gleichgültig war.

So haben wir keinen Mangel an Bühnenbearbeitungen, die auch großenteils durch ihre Darstellung schon den Zuschauern zur Beurteilung vorgeführt wurden; gleichwohl bleibt es zu bedauern, daß aus dem Vorschlag einheitlicher Gesamt-Bearbeitung nichts wurde — nichts werden konnte, weil ein allerseits anerkannter oberster Leiter fehlte und stets fehlen wird: Das beweist der thatsächliche Verlauf. Dingelstedt, die Devrients, Wehl, die Meininger — lauter Bühnensachverständige, Bühnenleiter — liefern unter sich mancherlei Wiederholungen, dann finden sich bei Oechelhäuser die sämtlichen von den Übrigen bearbeiteten Stücke und manche mehr, daneben laufen noch Sonder-Bearbeitungen; daraus folgt: der Eine verwarf, was der Andere als zweckmäßig schon erprobt hatte, weil Jeder *seine* Grundsätze, *seine* Erfahrung höher stellte. Wir haben also nach wie vor auf den verschiedenen Bühnen verschiedenen Wortlaut in verschiedener Bearbeitung, und nach wie vor stört der Mißstand, daß ein Gastspiel oder ein Übergang der Darsteller zu andrer Bühne Einrenken und Umlernen erfordert.

Nicht alle Shakspere-Stücke wurden dem Theater gewonnen, aber die Bearbeitung soll es auch nicht als ihre Aufgabe betrachten, alle dem Theater gewinnen zu wollen. Wo die Wirkung auf den heutigen Zuschauer nicht ausreicht, da wäre die Wiederbelebung nur eine vorübergehende, welche weder dem Dichter noch dem Darsteller noch dem Zuschauer Vorteil brächte. Zwar hatte Dingelstedt, bei Entwickelung seines großen Plans, ausdrücklich betont, daß es gelte, den ganzen Shakspere der Bühne zu gewinnen; allein das war wohl nur eine schönklingende Rede-Verbrämung, die Alles verlangte, um Vieles zu erreichen. Wenigstens hat Dingelstedt selbst während seiner dreißigjährigen Bühnenleitung wohlweislich niemals Hand angelegt, den ganzen Shakspere vor die Lampen zu bringen.

Hieran knüpft sich indes noch eine Erwägung. Einzelne Stücke sind reich an dramatischem Leben wie an dichterischer Schönheit und tiefem Gehalt; so wäre ihnen die Wirkung auf den Zuschauer auch

heute gesichert, wenn sie nicht in wesentlichen Punkten unserer Anschauung, unserem Gefühl allzustark widerstritten. Diese könnten deshalb nur bühnengerecht werden durch eine Bearbeitung, welche teilweise bis zur Umarbeitung gehen müßte. Es entsteht also die Frage: ob ein solches Eingreifen in das wohlgegliederte Werk des Dichters für den Ausnahmefall zu gestatten sei? Man kann das verneinen vom strengen Standpunkt aus, man kann aber auch — und vielleicht mit größerem Rechte — sagen, daß der Bühne doch ein wertvolles Stück zu Gute komme, dessen Urheber immerhin Shakspere sei.

Das Gesamt-Ergebnis stellt sich dahin: in Deutschland wurden während der hundert Jahre seit Schröder's Hamlet bis zur Gegenwart, von den 36 Shakspere-Stücken überhaupt 33 aufgeführt — und damit ist die Zahl derer, welche unsre Bühne zu ihrem Vorteil jetzt noch verwerthen kann, ohne Zweifel bereits überschritten. Die drei fehlenden Stücke sind: Titus Andronicus, Troilus und Cressida, Heinrich VI, Teil 1. Im Titus Andronicus verletzen die Greuel schon den Leser, dem Zuschauer wären sie unerträglich; Heinrich VI. Teil 1 ließ sogar Dingelstedt fallen, weil er ihn nicht mehr für möglich erachtete; Troilus und Cressida müßte schon in seiner verzerrten Weise die Zuschauer völlig fremd berühren, daneben bringt der Schluß keinen Abschluß. Werden darum die drei Stücke der deutschen Bühne fern bleiben? Das „Virtuosentum" stellt sich die Aufgabe, Neues zu bringen, und das Neue soll wirken, weil es neu ist. So sind wir nicht sicher, daß noch eines oder andres dieser drei die Bretter beschreite, aber sicher sind wir, daß dem Wagnis dann kein Erfolg zur Seite steht, daß sie klanglos dem Orcus anheimfallen.

VII.

„Die beiden Veroneſer“ in alter Bearbeitung.

Shakſperes Schauſpiel „The Two Gentlemen of Verona“ iſt eine ſeiner früheſten Arbeiten, aber gerade als ſolche nimmt ſie unſere beſondere Teilnahme in Anſpruch. Die leichten Linien der Zeichnung laſſen immerhin eine Meiſterhand erkennen; der flüchtige Witz flattert nicht bloß ziellos dahin, er bahnt ſich ſchon den Weg zur Tiefe; das loſe Gefüge der Handlung feſſelt doch durch geſchickte Anordnung — bis romantiſche Willkür mit dem übereilten Schluß hereinbricht. Sodann bemerken wir, wie Begründung und Verhältniſſe dieſer Jugendarbeit in reiferen Werken des Dichters mehrfach wiederkehren. Das Verzeichnis der Freier und ihre Beurteilung (I, 2) bringt der Kaufmann von Venedig an gleicher Stelle (I, 2), mit gleicher Einleitung, nur daß die Zoſe da Buch führt, die Herrin bekrittelt; Proteus ſpringt ab als Liebhaber von Julia zu Silvia — wie Romeo von Roſalinde zu Julia; Lanzes Selbſtgeſpräch (II, 3) erhält ſein unverkennbares Gegenſtück im Selbſtgeſpräch Lanzelot Gobbo's (Kaufmann von Venedig II, 2); das Ständchen des verſchmähten albernen Liebhabers (III, 2) erſcheint auch im Cymbelin (II, 3); endlich hob Carriere hervor[1]), „daß Julia, ähnlich wie Viola, in „Was Ihr wollt“ (I, 5), als Page gegen ihren eigenen Vorteil um Silvia für Proteus wirbt“ (III, 4). Ein beſonderes Gefallen fand Shakſpere an dem Ringe: Das kommt hier zum Ausdruck II, 2—V, 4; ſpäter verwerten ein Spiel mit dem Ringe: Was Ihr wollt (I, 5—II, 2); ebenſo der Kaufmann von Venedig (IV, 1, 2—V, 1), und Sylock legt ſchmerzlichen Wert auf Lea's Ring mit dem Türkis, den er nicht für einen Wald voll Affen weggegeben hätte (III, 1); im Cymbelin gilt ein Ring als Preis der

[1]) Jahrb. d. D. Sh. Geſ. VI. 367.

Wette zwiſchen Poſthumus und Jachimo (I, 4—II, 4); die ernſtere Löſung der Entſcheidung knüpft ſich an den Ring in Ende gut, Alles gut (IV, 2—V, 3) an den Armring im Cymbelin (II, 4—V, 5).[1])

Das überſtürzte Abſchließen unſeres Schauſpiels führt noch zu einer peinlichen Überraſchung. Der ehrliche, ritterliche Valentin beſchützt ſeine Silvia, welche dem Verbannten gefolgt war, gegen rohe Gewaltthat des nichtswürdigen Proteus, er brandmarkt dieſen als „treuloſen Freund"; Proteus nennt ſich, „vernichtet durch Schuld und Scham, einen reuigen Sünder" — weil ihm eben nichts Anderes übrig bleibt, und Valentin — iſt damit befriedigt, verſöhnt: er überläßt ohne Weiteres dem Verräter die geliebte Silvia, welche das ſchweigend hinnimmt, wiewohl ſie Jenen verabſcheut. Gervinus findet dieſe Entwickelung „ſehr fein angelegt, voll treffender Charakterzüge und ſehr aus einem Guß."[2]) Er ſteht allein mit ſeinem Urteil; Andere verſuchen wenigſtens den Fehlgriff zu entſchuldigen. Die Frage drängt ſich auf: Wie kam der Dichter zu ſolchem Frevel an dem Stück, an ſich ſelbſt? Folgte er etwa ſchon hier genau und allzugenau ſeiner Quelle — was ja demnächſt öfter geſchah? Aber die einzige bisher bekannte Quelle — Felismena's Geſchichte in Montemayor's ſpaniſchem Schäferroman La Diana — kennt weder Valentin noch Silvia, ſie berichtet nur von den Abenteuern Julia's (Felismena's) und ihres Proteus (Felix). Dadurch wäre die Benutzung noch einer anderen Quelle nicht ausgeſchloſſen — eher vielleicht nahegelegt. So vermutet denn Carriere das Vorbild eines ſpaniſchen Dramas;[3]) er begründet dies eben ſo fein als geiſtreich durch Wendungen der Sprache wie der Handlung, er hebt beſonders hervor, daß die Räuberromantik und das Überlaſſen der Geliebten an den treuloſen Freund auf jener Bühne nicht befremdlich erſcheine; vielmehr würde Valentins Handlungsweiſe der Natur des ſpaniſchen Kavaliers und ſeinem Ehrbegriff völlig entſprechen. Als Ergänzung ließe ſich noch beifügen, daß auch der Hergang mit Silvias Bild (IV, 2 — IV, 4) durchaus das Gepräge der ſpaniſchen Komödie zeigt. Hertzberg dagegen weiß nicht minder geiſtreich die Anſicht durchzuführen, daß im Schluſſe des Stückes eine Lücke vorhanden ſei, deren Entſtehungsart aus dem Bühnen- und Bücher-Schlendrian vor dreihundert

[1]) Sollte nicht Leſſing ſich Shakſperes erinnert haben beim Spiel mit den Ringen in Minna von Barnhelm?

[2]) Shakeſpeare. Von G. G. Gervinus. 4. Aufl. 1872. I. 204.

[3]) Jahrb. d. D. Sh. G. VI, 367.

Jahren wahrscheinlich genug hergeleitet wird[1]). Wie der Vorgang jetzt verzeichnet steht, müßte er den Zuschauer noch tiefer verletzen als den Leser, weil Unvermitteltschroffes in lebendiger Handlung desto schärfer hervortritt; die Schroffheit findet auch nur äußerlich, nicht innerlich ihre Ausgleichung durch das plötzliche Erscheinen des Herzogs, welcher nun wieder dem erprobten Räuberhauptmann Valentin die Tochter zum Weibe giebt; der Verräter Proteus bleibt immerhin straflos, nachdem er leicht den Rückweg fand zur schnöde betrogenen Julia, die sich mit dem abermaligen Herzenswechsel gern einverstanden erklärt!

Solche bedenkliche Mängel mochten dazu beitragen, daß dieses minder bedeutende, darum minder wirksame Schauspiel länger als ein Jahrhundert von der englischen Bühne verschwand. Seine Wiederbelebung wurde zuerst versucht 1763 unter dem Titel:

„The Two Gentleman of Verona. Comedy by Shakspeare; with Alterations and Additions by Benjamin Victor."

Dieser Benjamin begann seine Laufbahn als Perrückenmacher und Barbier, er stieg auf zum Kaufmann in Schnittwaren, huldigte der dramatischen Muse, beteiligte sich an der Leitung einer Dubliner Bühne und endete als höchst pünktlicher Kassenführer des Drurylane-Theaters; seine gesammelten Werke erschienen in drei Bänden. Die Bearbeitung des Shakspere-Stücks war der Erstling, allein dessen Aufführung wurde abgelehnt von John Rich, Unternehmer in Conventgarden, mit der Bemerkung: „Das Stück hat zuviel Roßhaar." David Garrick entschloß sich dann, dasselbe auf die Bühne von Drurylane zu bringen — wahrscheinlich hatte seine geschickte Hand die Blätter erst von manchem „Roßhaar" gesäubert. Aber das Schicksal verfolgte nun einmal den armen Benjamin Victor! Nach dem Herkommen erhielt der Verfasser als Entgelt die Einnahme des sechsten Abends, unter Abzug aller laufenden Ausgaben; fünfmal war die Aufführung glücklich vorübergegangen, am sechsten Abend entstand ein großer Theaterlärm, veranlaßt durch Aufhebung der Vergünstigung, welche nach dem dritten Akt Einlaß zum halben Preise gewährte: das Innere des Hauses wurde verwüstet, man mußte den Kassenpreis zurückerstatten. Die Theaterleitung bewilligte dann dem Verfasser eine Pauschsumme von 100 Lstr. womit der Wert

[1]) Sh's dram. Werke, nach Schlegel und Tieck herausgegeben durch die deutsche Sh.-Gesellschaft VIII. 291 ff.

ſeines Werkes wohl reichlich ausgeglichen war[1]). — Den zweiten Verſuch der Wiederbelebung machte fünfundvierzig Jahre ſpäter kein Geringerer als Kemble, der berühmte Schauſpieler und Bühnenleiter:

The Two Gentlemen of Verona. Comedy. Altered from Shakspere by John Philip Kemble. 1808.[2])

Die Aufführung erfolgte in Coventgarden, aber der Bühne blieb das Stück auch jetzt nicht erhalten.

Dieſer letzten engliſchen Bearbeitung war eine deutſche ſchon vorausgegangen, welche — nach ihrer Abſicht und deren zeitgemäßer Ausführung — immerhin Beachtung verdient:

Die beyden Veroneſer. Ein Schauſpiel in 4 Aufzügen. Nach Shakeſpears Schauſpiele, gleiches Namens, bearbeitet von Kleebiz. Schneeberg, 1802 bey C. W. Th. Schill.

Auf den Titel folgt das überraſchende Perſonenverzeichnis, dem ich die Namen Shakſpere's hinzufüge:

Eneas Gonzaga, Fürſt von Novellara	(Der Herzog von Mailand)
Olympia, deſſen Tochter	(Silvia, des Herzogs Tochter)
Scipio Piſani, Camillo Maffei } Veroneſer aus edlen Geſchlechtern, am Hofe des Fürſten	(Valentin, Proteus } Zwei junge Veroneſer
Cibo Malaspina, Hauptm. in d. Garde zu Pferde	(Eglamour)
Ceſare Conte della Rocca,, Kammerherr	(Thurio, Nebenb. des Valentin)
Julie Querini, eine edle Veroneſerin	(Julia, eine edle Veroneſerin)
Roſa, ihr Mädchen	(Lucetta, Kammerm. der Julia)
Stephano, Scipio's Bedienter	(Flink, Diener des Valentin)
Paolo, ein Lohnbedienter.	(Ein Wirt)
Ein Page.	
Furio, Spadalonga, Nicolino } Räuber	(Räuber)

Offiziers von der Suite. Bediente. Hofleute. Räuber. Muſikanten und Sänger. (Diener. Muſikanten.) Die Scene iſt in und um Novellara.

Geſtrichen ſind alſo: Antonio, Vater des Proteus — Panthino Diener des Antonio — Lanze, Diener des Proteus.

Die Bearbeitung iſt ausgeführt im Geſchmack ihrer Zeit, ſie gibt

[1]) Biographia Dramatica. Originally compiled, to the year 1764, by David Erskine Baker. Continued thence to 1782 by Isaac Reed. Brougth down to the end of November 1811, by Stephan Johns. London, 1812. III. Vol. in 4 Parts. (II, 726. III, 363.)

[2]) A. a. O. I, 426. Es gelang mir nicht, die beiden Stücke einſehen zu können.

uns ein deutliches Bild, wie man damals zu bearbeiten pflegte; Ton und Haltung entsprechen dem Ende des vorigen Jahrhunderts, alle Versreden werden in Prosa umgesetzt. „Germanisieren!" lautete die herrschende Vorschrift. Dem thut es keinen Eintrag, daß der Schauplatz nach Italien verlegt wird — an einem kleinen deutschen Hofe könnte sich Alles eben so füglich abspielen: Der Fürst heißt „Serenissimus", man redet ihn an mit „Durchlaucht", und er „geht zur Parade." Vielleicht leitete die Räuberromantik nach Hesperien, wo eben Michael Pezza, genannt „Fra Diavolo", seine Bande zur militärischen Abteilung umgestaltet hatte und an deren Spitze als königlich neapolitanischer Obrist in den Dienst der Legitimität getreten war; aber auch Deutschland erfreute sich ja zu derselben Zeit seines Johannes Bückler, genannt „Schinderhannes".

Shakspere's Akt I wird gestrichen: so entsprechen nun im wesentlichen die vier Kleebiz'schen Akte den Akten III bis V bei Shakspere. Dieser Eingriff wäre insofern minder bedenklich, weil alles zum Verständnis Notwendige (aus Akt I) sich durch kurze Einschiebungen leicht beibringen läßt. Freilich, die Innigkeit — der Freundschaft zwischen Scipio (Valentin) und Camillo (Proteus), der Liebe zwischen Camillo und Julia tritt nunmehr nicht in lebendiger Handlung vor die Augen des Zuschauers; denn auch Julia's Abschied von Proteus (Sh. II. 2), ihr Entschluß, dem Geliebten zu folgen (Sh. II, 7) sind gestrichen, und Julia erscheint zuerst im 2. Auftritt des III. Akts, wo sie das Ständchen belauscht. Allein hierbei war sicherlich nicht bloß die Vermeidung öfterer Verwandlung maßgebend, sondern mehr noch der bewußte Zweck, das Liebesverhältnis zwischen Camillo-Proteus und Julia in den Hintergrund zu drängen, um die Haupthandlung, welche doch das Liebespaar Scipio-Valentin und Olympia-Silvia bildet, desto lebhafter herauszuheben; denn der Heldin Olympia wäre die sanfte, entschlossene Julia eine gefährliche Nebenbuhlerin um die Gunst des Zuschauers; so müßte dessen gemischte Teilnahme die Bühnen-Wirkung schädigen. Scipio lebt schon ein Jahr lang am Hofe von Novellara, Camillo unfern demselben in Verborgenheit seit zwei Monaten: der erste Anblick Olympia's hat das Bild der heißgeliebten Julia in seinem Herzen ausgelöscht, er sinnt nur darauf, der Prinzessin sich nähern zu können. Thurio (Conte della Rocca) ist nicht mehr „Valentin's Nebenbuhler", vielmehr lediglich eine Art „Hofmarschall von Kalb"; an seine Stelle als Liebhaber tritt ein Prinz von Farnese, welcher brieflich um

die Hand Olympia's wirbt, ohne persönlich auf der Bühne zu erscheinen. So schwindet die Unwahrscheinlichkeit, daß der Herzog den feigen Narren Thurio als Schwiegersohn begünstigt. Rocca-Thurio's Verbindung mit der Handlung erfolgt nun auf anderem Wege, indem er die List einfädelt, um Scipio dem Fürsten zu verraten. Ein Gewinn für die Klarheit des Ganzen ist es, daß Scipio der Prinzessin seine Liebe offen ausspricht, während bei Shakspere ihr beiderseitiges Einverständnis nur in nachträglicher Erzählung zu Tage kommt (Sh. II, 4). Der ziemlich unbegreifliche Vorgang mit Silvia's Bild, welches sie dem verhaßten Proteus bewilligt (Sh. IV, 2—IV, 4), wird auf feste Füße gestellt; die Schlußentscheidung erhält ihre Begründung durch's Gesetzbuch der poetischen Gerechtigkeit. Hiernach nimmt das Kleebiz'sche Schauspiel diesen Verlauf:

Akt I. „Saal im Palais des Fürsten" (ohne Verwandlung) umfaßt Shakspere's Akt II, mit Ausscheidung der Scenen: 2, (Julia's Zimmer) Proteus, Julia, dann Panthino; sowie 3, (Straße) Lanze, dann Panthino; 5, (Straße) Flink und Lanze; 7, (Julia's Zimmer) Julia, Lucetta. Im 6. Auftritt: Olympia, Scipio — gesteht er ihr seine Liebe, sie ist bestürzt, hört nahende Schritte und erwidert rasch: „Diese Nacht um 12 Uhr unter meinem Fenster — mein Pavillon wird offen sein." Den Aktschluß bilden die beiden zusammengezogenen Selbstgespräche des Camillo-Proteus (Sh. II, 4, II 6): er faßt den Entschluß, seinen Freund dem Fürsten zu verraten, damit dieser den Nebenbuhler entferne.

Akt II. Zimmer im fürstlichen Palais (ohne Verwandlung) entspricht im wesentlichen, Shakspere's Akt III; er beginnt aber mit einem neuen Auftritt zwischen Camillo und Rocca, durch welchen der Anschlag gegen Scipio anders gewendet wird. Camillo hatte bemerkt, daß Scipio vom Pagen der Prinzessin ein Billet zugesteckt erhielt; das vertraute er dem Conte della Rocca, der nun folgende List ersann. Bei der Hoftafel hat Rocca's Diener Filippo das Kleid Scipio's mit Weinsauce begossen (!); Scipio stand deshalb auf, (!!) „draußen reinigte ihm Philippo mit einer Fleckkugel das Kleid nnd wußte ihm dabei den Brief geschickt aus der Tasche zu praktiziren"; (!!!) Camillo erhält denselben von Rocca. In dem folgenden Auftritt zwischen Camillo und dem Fürsten überreicht Jener den entwendeten Brief Olympia's. Sie schreibt, daß der Prinz Farnese, unter Zustimmung ihres Vaters, um sie werbe, und knüpft daran den Vorschlag, noch in dieser Nacht mit Scipio zu entfliehen. Der Fürst beschließt, seine Tochter der Oberhofmeisterin zu übergeben, die mit ihrem

Leben für sie zu haften habe. Scipio wird nun entlarvt, indem ihm der Fürst Olympia's Brief vorhält: so ist die Strickleiter beseitigt, welche sich unter dem französischen Hofkleide nicht hätte verbergen lassen. Die nächsten Auftritte folgen Shakspere (III, 1) bis zum Abgang von Proteus-Camillo und Valentin-Scipio. Statt Lanze und Flink wird Malaspina-Eglamour eingeschoben (Sh. IV, 3). Er hat ein Billet von Olympia erhalten, die ihn bittet, um Mitternacht am letzten Fenster des linken Schloßflügels zu sein: dort hoffe sie, ihn sprechen zu können. Der Aktschluß entspricht wieder dem Wortlaut Shakspere's (III, 2). Prinz Farnese soll sich schleunigst einfinden, um Olympia's Herz zu gewinnen; Rocca bezweifelt, daß ihm dies gelingen werde. Camillo will die Treue Scipio's bei der Prinzessin verdächtigen, er schlägt vor, im Namen des Prinzen ihr eine Serenade zu bringen, und bittet, daß sie in den Garten hinabsteigen dürfe: dann beabsichtigt er, den Prinzen, der ihm befreundet und schon angekommen sei, ihr auf's Vorteilhafteste zu schildern. Der Fürst erklärt sich einverstanden; Die Gartenthüren sollen mit Posten besetzt sein, welche Keinen aus- oder einlassen, der nicht die Parole giebt.

Akt III. „Wald, später Abend" (Sh. IV,) wo sich Stephano (Flink) mit schwachen Späßen sehr breit macht; Scipio wird Räuberhauptmann. Verwandlung: „Mitternacht, Mondschein. Orangeriegarten. Im Vorgrunde hohe Bäume, deren Schatten den Vorgrund dunkel macht. Rasensitze. Hinten der Garten, vom Monde hell beleuchtet. An der Seite ein Teil des Palais mit einer Treppe, die zu einer Thüre führt. Im Hintergrunde ein Kanal mit einer chinesischen Brücke. Aussicht auf Promenaden." Zunächst erscheinen — an Shakspere (II,7) anschließend — Julia und Rosa in Männertracht. Paolo (Wirt hat von einem musikalischen Freunde die Parole erfahren. Er sagte ihnen, es sei Concert im Garten, bei dem sie Camillo sehen würden. Dies erwartend ziehen sie sich zurück. Sodann verläuft die Handlung, der Hauptsache nach, wie bei Shakspere (IV. 2. 3. 4. bis Schluß). Die Serenade erhält veränderten Text: Chor, Rezitativ, Arie, Duett, Chor. Malaspina, der, als Offizier seines Fürsten, die Begleitung der Prinzessin anfangs verweigert, wird erst umgestimmt durch die Erinnerung, daß ihr Dazwischentreten einst sein Leben gerettet hat. Olympia's Kabinetsschlüssel schließt auch das nichtbesetzte Thor der chinesischen Brücke; sie will sich zu ihrer Vaterschwester begeben der Äbtissin eines Klosters nächst Verona. Im angeblichen Auftrage des

Fürsten verlangt Camillo das Bild der Prinzessin, welches für den Prinzen Farnese kopiert werden solle. Dann erscheint Julia, als Page, mit dem Ring, um das Bild abzuholen; Olympia durchschaut nun die Absicht Cammillo's: sie verweigert ihr Bild, wie die Annahme des Rings. Julia gibt sich zu erkennen und wird leicht bestimmt, Olympien auf der Flucht zu begleiten.

Akt IV. „Zimmer im fürstlichen Palais. Früher Morgen." Rocca ist in Unruhe, wie er sich dem Hofe gegenüber verhalten soll, nachdem die Prinzessin entfloh; ein Page meldet, daß Camillo in Ungnade fiel, nachdem ein zurückgelassener Brief der Prinzessin an ihren Vater ihn entlarvte.

Verwandlung. — „Wald." Hier folgt die äußerliche Handlung wieder dem Englischen (Sh. V, 3. 4. bis zum Schluß). Spadalonga, der die Prinzessin fortführt, wird von Camillo niedergehauen, welcher Olympien jetzt mit Gewalt auf sein nahes Landhaus bringen will, Scipio stößt ihn zurück, jener verlegt sich auf Reue, auf demütige Bitte. Die Antwort lautet aber nicht:

„So bin ich ausgesöhnt,
Und wieder acht' ich dich als ehrenwert!"

ihm wird vielmehr erwidert: „Zeig' erst durch Handlungen, daß du der Verzeihung wert bist, dann will ich mich mit dir versöhnen. Doch meine Freundschaft, mein Vertrauen hoffe nie wieder zu erlangen." Desgleichen wird Camillo von Julia abgewiesen mit den Worten: „Behalten Sie ihren Ring, Maffei. Wir sind auf ewig geschieden." Räuber kommen mit dem Fürsten.

„Fürst (sieht Camillo'n). Wie? Niederträchtiger? Auch du hier? Ha! Zittre! Ich weiß Alles! Malaspina —

Olympia. Malaspina? O mein Vater! Lebt er?

Fürst. Er lebt. Der Sturz vom Pferde, das vor dem Schusse scheu ward, den er auf den, der ihn angriff, abbrannte, raubte ihm die Besinnung. Ich fand ihn blutend, er erholte sich und ist jetzt im nahen Dorfe und außer Gefahr. Von ihm erfuhr ich Alles, dein Vorhaben, dieses Elenden Verrätherei und den Mißbrauch des Vertrauens, das ich ihm schenkte." Er fährt dann fort zu seiner Tochter: „Nach dem, was vorgegangen und nicht verschwiegen bleiben wird, kannst du des Prinzen Farnese Gattin doch nicht werden, und wer so viel um dich gelitten hat, wie Scipio, verdient dich. Ich schenk' euch meine Güter in der Schweiz; lebt dort vergnügt und glücklich. Jetzt kommt nach Novellara, dort will ich euch vermählen." Camillo wird

also von ihm abgefertigt: „Maffei, Sie, dächt' ich, wären hier — verstehen Sie? — Ich wünsche, Sie nie wiederzusehen. Im nächsten Dorfe finden Sie mein Gefolge, dort wird ein Pferd für Sie gesattelt stehn." Julia bleibt bei Olympia. Auf Scipio's Fürbitte nimmt der Fürst die Räuber in seinen Dienst „als Freikorps, da der Feind das Land bedroht."

In dieser Bearbeitung werden die 20 verschiedenen Schauplätze des Originals auf 6 beschränkt: Akt I und II haben keine Verwandlung, Akt III und IV je eine. Zum Vorteil des Bühnenstücks ließe sich leicht für jeden Akt die Einheit wahren. Der Anfang des dritten Akts (im Walde) könnte füglich den vierten Akt beginnen, und noch zweckmäßiger wäre es, wenn der Anfang des vierten Akts (im Palais) ganz fortfiele. Beim dritten Aktschluß sah man Olympia auf die Brücke zugehen, welche ihrer Flucht dienen soll; die Zuschauer brauchen also, nachdem der Vorhang wieder aufgegangen, nicht erst zu erfahren, daß sie wirklich diese Flucht ausführte — das zeigt ihnen ja der weitere Verfolg. Zudem wäre noch eine Nachlässigkeit beseitigt. Im Anfang des vierten Akts (Rocca-Page) wird erzählt, durch das zurückgelassene Billet der Prinzessin seien Camillo's Ränke dem Fürsten dargelegt, welcher dann „schrecklich aufgebracht" den Verräter angefahren habe — „mit einem Blick, mit einem Ton —!" Und hinterher erklärt der Fürst, von dem verwundeten Malaspina Alles zu wissen, und Camillo wird abermals angefahren, als ob sich Beide seit der Entdeckung noch nicht begegnet wären. Statt des „Saucebegießens nebst Fleckkugel-Reinigung," hätte sich wohl eine geschicktere Wendung ohne Schwierigkeit finden lassen. Die Romantik stimmt schlecht mit der steifen Kleidung. Über dem Ganzen liegt öde Nüchternheit: der Poesie, der Laune, den leichten Scherzreden werden ihre Blüten erbarmungslos abgestreift. Sonst ist die Bearbeitung fest gefügt und nicht ohne Bühnenverständnis ausgeführt, einige Steine des Anstoßes für den Zuschauer sind aus dem Wege geräumt.

Mir blieb unbekannt, ob das Schauspiel von Kleedig jemals zur Aufführung gelangte. Dem Geschmack unsrer Gegenwart würde dasselbe ebenso wenig genügen wie die Urschrift — trotz aller Liebe, die wir dem britischen Dichter zollen.[1])

[1]) George, Henry Lewes („On Actors and the Art of Acting" — Tauchnitz Edition 1875) erwähnt einer Dresdener Aufführung des Stücks (S. 231, 233) aus dem Jahre 1867, von welcher ich Weiteres nicht in Erfahrung brachte.

VIII.

Schiller als Shakspere-Bearbeiter.

Schiller hatte sich wiederholt mit Shakspere eingehend beschäftigt. Er schrieb an Goethe (28. November 1797):

„Ich las in diesen Tagen die Shakspeare'schen Stücke, die den Krieg der zwei Rosen abhandeln, und bin nun nach Beendigung Richard's III. mit einem wahren Staunen erfüllt. Es ist dieses letzte Stück eine der erhabensten Tragödien, die ich kenne, und ich wüßte in diesem Augenblick nicht, ob sonst ein Shakespearisches ihm den Rang streitig machen kann. Die großen Schicksale, angesponnen in den vorhergehenden Stücken sind darin auf eine wahrhaft große Weise geendigt, und nach der erhabensten Idee stellen sie sich neben einander. Daß der Stoff schon alles Weichliche, Schmelzende, Weinerliche ausschließt, kommt dieser hohen Wirkung sehr zu statten; alles ist energisch darin und groß, nichts Gemeinmenschliches stört die rein ästhetische Rührung, und es ist gleichsam die reine Form des Tragischfurchtbaren, was man genießt. Eine hohe Nemesis wandelt durch das Stück, in allen Gestalten, man kommt nicht aus dieser Empfindung heraus von Anfang bis zu Ende. Zu bewundern ist's wie der Dichter dem unbehülflichen Stoffe immer die poetische Ausbeute abzugewinnen wußte, und wie geschickt er das repräsentirt, was sich nicht repräsentiren läßt, ich meine die Kunst Symbole zu gebrauchen, wo die Natur nicht kann dargestellt werden. Kein Shakespearisches Stück hat mich so sehr an die griechische Tragödie erinnert. Der Mühe wäre es wahrhaftig werth, diese Suite von acht Stücken mit aller Besonnenheit, deren man jetzt fähig ist, für die Bühne zu behandeln. Eine Epoche könnte dadurch eingeleitet werden. Wir müssen darüber wirklich conferiren."

Und Goethe antwortet gleich am folgenden Tage:

„Ich wünsche sehr, daß eine Bearbeitung der Shakespearischen Produktionen Sie anlocken könnte. Da so viel schon vorgearbeitet ist, und man nur zu reinigen, wieder aufs neue genießbar zu machen

brauchte, so wäre es ein großer Vortheil. Wenn Sie nur erst einmal durch die Bearbeitung des Wallensteins sich recht in Übung gesetzt haben, so müßte jenes Unternehmen Ihnen nicht schwer fallen."

Aber Schiller steckte eben damals tief im Wallenstein — der Gedanke, die Königsstücke über den Krieg der zwei Rosen zu bearbeiten, wurde nicht ausgeführt — ein Verlust für die deutsche Bühne; denn was hätte der Dichter leisten können „mit aller Besonnenheit, deren er fähig war!" Den Beweis dafür lieferte seine Bearbeitung der beiden Trauerspiele Macbeth und Othello. Er zeigte hier zum ersten Male den richtigen zeitgemäßen Weg der Bühnenbearbeitung, mit dem Doppelzweck: in leichtflüssiger Sprache, ohne ängstliches Betonen wörtlicher Treue, den vollen dichterischen Wert zu erhalten, dabei den Anforderungen unsrer Bühne Rechnung zu tragen. Wir empfinden es wie den schroffen Wechsel von Wieland-Eschenburg zu Schlegel, wenn wir die „umgeschmolzenen" Veroneser mit Schillers Macbeth vergleichen — und doch war dieser schon seit zwei Jahren aufgeführt worden, als jene im Druck erschienen.

Über den Macbeth schrieb Schiller an Goethe (2. Februar 1800): „Seitdem ich das Original von Shakespeare mir von der Frau von Stein habe geben lassen, finde ich, daß ich wirklich besser gethan, mich gleich anfangs daran zu halten, so wenig ich auch das Englische verstehe, weil der Geist des Gedankens viel unmittelbarer wirkt, und ich oft unnöthige Mühe hatte, durch das schwerfällige Medium meiner beiden Vorgänger mich zu dem wahren Sinn hindurch zu ringen." Es gab damals bereits acht Macbeth-Übersetzungen oder Bearbeitungen, teils gedruckt, teils in Bühnen-Handschrift. Schiller benutzte vorzugsweise Eschenburg, von dem er die gereimten Hexenscenen wörtlich übernahm — mit unwesentlichen Änderungen. Das war keine verwerfliche Aneignung — die wollte und konnte er nicht begehen. Er wollte es nicht — dafür bürgt sein ehrlicher Sinn; er konnte es nicht — weil die Eschenburg'sche Übersetzung, jedem Shakspere-Freunde bekannt war. Shakspere's 24 Schauplätze wurden auf 15 vermindert: — der Wechsel erfolgte stets bei offner Scene; die klangvolle Sprache geht leicht vom Munde, sie wird ebenso leicht verstanden. Eine Überschreitung der Grenzlinie, welche vom Bearbeiter gewahrt werden soll, war die Verwandlung der Hexen in „Schicksalsschwestern." Der neue Macbeth fand seine erste Aufführung in Weimar am 14. Mai 1800.

Nunmehr dachte Schiller daran, auch den Othello auf die Bühne

zu bringen. Aber die beim Macbeth gewonnenen Erfahrungen bestimmten ihn, jetzt einen andern Weg einzuschlagen. Nicht Eschenburg's Prosa wurde als Grundlage gewählt, er beauftragte vielmehr den begabten Johann Heinrich Voß den Jüngeren, ihm eine Übersetzung des Stückes zu fertigen. Dadurch ließ sich allerdings — unter der Voraussetzung treuer und doch poetischer Nachbildung Shakspere's, wie sie von Voß zu erwarten stand — das frühere „schwerfällige Medium der Vorgänger" beseitigen, der „Geist des Gedankens" mußte „viel unmittelbarer wirken", und die „unnöthige Mühe, sich zu dem wahren Sinn hindurch zu ringen", schwand um so mehr, weil ein mündlicher Verkehr jede wünschenswerte Erläuterung leicht herbeiführen konnte. Voß, der fünfundzwanzigjährige, sah sich hier zum ersten Male der Aufgabe gegenüber, Shakspere deutsch wiederzugeben; er widmete sich ihr mit allem Eifer, aber auch mit großer Gewissenhaftigkeit und feinem Verständnis — nicht bloß in sprachlicher Beziehung. Von dem Ergebnis berichtet er[1]): „Mit dem Anfang des Jahres 1805 überlieferte ich Schillern den Entwurf einer getreuen Übersetzung. Wir gingen hierauf gemeinschaftlich das Ganze durch, besprachen jede schwierige Stelle mit kritischer Umständlichkeit, fochten an, vertheidigten, änderten, bis es endlich ungefähr die jetzige Gestalt erhielt. In den wärmeren Frühlingstagen wollte Schiller das Stück einstudiren lassen und selbst die Probe dirigiren. Er hat dies nicht erlebt; sein Todestag kam früher als der erste Frühlingstag!" — Am 9. Mai 1805 war Schiller entschlafen, am 8. Juni wurde Othello in Weimar zum ersten Mal aufgeführt.

Heinrich Voß ließ dann seine Arbeit im Druck erscheinen; er hatte viele der Schiller'schen Änderungen ohne weiteres übernommen, bei andern hinderte ihn daran die Rücksicht auf wörtliche Treue, denn er gab ja nunmehr keine Bühnen-Bearbeitung, sondern eine Übersetzung der Urschrift. Wer aber diesen ersten Druck mit dem späteren in der Gesamtübersetzung[2]) vergleicht, der überzeugt sich auf den ersten Blick, daß letzterer durch allzuenges Anschmiegen an das Englische um Vieles undeutscher und schlechter geworden ist. Vielleicht hatte der alte Jo-

---

[1]) Shakespeare's Othello, übersetzt von Dr. Johann Heinrich Voß, Professor am Weimarischen Gymnasium. Mit drei Compositionen von Zelter. Jena, Fr. Frommann. 1806. Vorrede, S. VI.

[2]) S. S. 75.

hann Heinrich, als er sich an dem Übersetzungswerk der Söhne[1]) beteiligte, ihnen zur Pflicht gemacht, daß seine Grundsätze, die im Laufe der Zeit immer verknöcherter geworden waren, überall auch für sie maßgebend sein müßten; denn so erklärt sich wenigstens die jetzt hervortretende peinliche Wort- und Satztreue, auf Kosten der deutschen Sprache, nachdem Heinrich Voß früher eine freiere und leichtere Bewegung als richtig erkannt hatte. Aber es erklärt sich daraus auch, daß die Vossische Gesamt-Übersetzung, welche Schlegel übertreffen sollte[2]), längst dem Antiquar verfallen ist, während Schlegel in immer neuen Auflagen fortbesteht, während andere Übersetzungen, die mit mehr oder minder Glück in seine Fußtapfen getreten sind, sich jedenfalls Anerkennung erwerben.

Seltsam genug waren die Schicksale der Vossischen Othello-Handschrift mit den Änderungen Schiller's. Heinrich Voß[3]) hatte dieselbe seinem Freunde, dem Gymnasialdirector B. R. Abeken zu Osnabrück, vermachen wollen. Er besann sich aber eines Andern und zerstückelte vielmehr die Handschrift in 5 Teile. Von diesen hinterließ er nur drei Fünftel (den ersten, dritten und fünften Akt) dem Direktor Abeken, zwei Fünftel hingegen (den zweiten und vierten Akt) seinem Bruder Hans, Baumeister in Lahr.[4]) Abeken verschenkte dann wieder, als Dank für Gefälligkeiten, den dritten Akt an den Senator Culemann in Hannover. Die beiden Fünftel des Baurats Voß sind, aller Nachforschung ungeachtet, nicht mehr zu ermitteln gewesen; die drei übrigen Fünftel (Akt I, III, V) finden sich abgedruckt in der großen Schiller-Ausgabe.[5]) Auf diesen drei Akten und den Äußerungen von Heinrich Voß in der Vorrede zu seinem Othello beruht also unsere Kenntnis der Bühnen-Bearbeitung.

---

[1]) S. S. 75.

[2]) Jean Paul (Briefwechsel zwischen Heinrich Voß und Jean Paul. Herausgegeben von Abraham Voß. Heidelberg. C. F. Winter, 1833) schreibt am 6. August 1822: „Tieck - wider welchen ich des glattzüngigen, alle Shakespearischen Alpen nur umschiffenden, nicht ersteigenden Schlegel's Übersetzung verwarf gegen eure treudeutsche und deutschtreue, was Clodius schon gezeigt — will eine neue Recension Shakespeare's geben."

[3]) Gestorben 1822 als Professor zu Heidelberg.

[4]) Gestorben 1849 als Baurat zu Freiburg in Baden.

[5]) Schillers sämmtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe. Im Verein mit A. Ellissen, R. Köhler ꝛc. von Karl Goedecke, Th. XV. Bd. 2. (Nachlaß.) S. 229. Hier stehen auch die obigen Einzelheiten.

Schiller's Änderungen der Voßischen Übersetzung sind von dreierlei Art: Erstlich

einfache Striche, um den Gang der Handlung zu beschleunigen, den Umfang des Stückes zu ermäßigen. Denn Othello hat ursprünglich 3133 Verszeilen[1]), also etwa tausend Verszeilen zuviel für einen heutigen Bühnenabend, aber auch zuviel für die Zuschauer vor hundert Jahren, welche doch — und zwar ganz besonders durch Schiller — daran gewöhnt waren, sich auch längere Aufführungen gefallen zu lassen.

Oder es handelt sich

um Glättung der Rede, um Wahl des Ausdruck's zur Erzielung geschmeidiger Bühnensprache.

Endlich erfolgten

auch tiefer einschneidende Änderungen, zum Vorteil der Wirkung oder mit Rücksicht auf die Zuschauer, welche doch andere waren in Weimar, als zweihundert Jahre früher in London.

Es kann nicht die Absicht sein, den Strichen hier unsere Aufmerksamkeit zuzuwenden: auch die Stellen, wo das Wort geglättet wurde, sollen nicht weiter hervorgehoben werden, zumal Hoffmeister[2]) bereits verschiedene Beispiele derselben gegeben hat, und im neuesten Abdruck der drei Akte diese Stellen sämtlich durch gesperrte Schrift bemerklich gemacht sind. Aber in Beziehung auf die dritte Gattung der vorgenommenen Änderungen verfolgen wir den Gang des Stückes.

Akt I zeigt keine wesentliche Abweichung von Shakspere, nur mannigfache Kürzungen.

Akt II (in der Handschrift verloren gegangen) nimmt bei Shakspere folgenden Verlauf: Montano, Statthalter auf Cypern, erzählt von dem Sturm, der gewütet hat: die Hauptmacht der Türken ist dadurch vernichtet. Cassio landet zuerst, nach ihm erscheint Jago, dem Desdemona anvertraut war, mit dieser Emilie und Roderigo. Es folgt die Scene, in welcher Jago zuerst seine Frau mehr als unsanft anfährt, und dann, von Desdemona veranlaßt, seine Ansichten über die Weiber zu

---

[1]) Nach Gustav Freytag's Zählung: „Technik des Dramas."

[2]) Nachlese zu Schiller's Werken nebst Variantensammlung. Aus seinem Nachlaß herausgegeben von Karl Hoffmeister. Stuttgart, Cotta, 1858. Bd. III. S. 290.

(E. Boas, Nachträge zu Schiller's sämmtlichen Werken. Stuttgart, E. Schweizerbart, 1839, 3 Bde. hat diesen Gegenstand unerwähnt gelassen.)

starkem Ausdruck bringt. Jago's gereimte Reden sind von Voß insofern nicht glücklich übersetzt, als er hier — dem Beispiele Schlegel's[1]) folgend — die fünffüßigen Jamben in Alexandriner übertrug. Wenn nun Voß berichtet[2]): „Es that Schiller leid, die Stelle am Anfange des zweiten Aktes wegstreichen zu müssen, wo Jago seine Gehässigkeit gegen das weibliche Geschlecht, die nachher in That übergeht, als Gesinnung äußert" — so wird Schiller an der Versform schwerlich Anstoß genommen haben; die Stelle fällt in's Gewicht für die Entwickelung Jago's, sie ist nicht lang genug, daß ihr Fortfall erheblichen Zeitgewinn brächte. Nur Rücksichten auf das Schickliche werden deshalb hier den Strich begründet haben.

Akt III. Im Anfang von Scene 4 unterhält sich Desdemona mit dem Clown; er soll ihr den Cassio zur Stelle schaffen, weicht aber eine Weile aus mit ziemlich wohlfeilen Scherzen, die in der Übersetzung nur noch matter werden. Schiller hat dies Gespräch, welches ohne alle Bedeutung ist, mit Recht gestrichen.

„Den Akt IV" (berichtet Voß[3]) „läßt Schiller mit der Ohnmacht des Othello beginnen, die Jago durch die Worte: „Sei wirksam Arzenei" u. s. w. hinlänglich erläutert. Wir schließen aus der furchtbaren Wirkung auf eine furchtbare Ursache, statt daß uns im Original Ursache und Wirkung auf eine fast zu freie Art vor Augen geführt werden." Diese Begründung will nicht ausreichend erscheinen, hier entsteht eine Lücke, welche die Gedanken des Zuschauers mehr als billig in Anspruch nimmt; denn ihm wird von Shakspere's überaus kunstreicher stufenweiser Steigerung der Eifersucht eine Stufe ganz unterschlagen. Othello erschien vor dieser Scene zuletzt, als er (III, 4) das Schnupftuch (welches Desdemona verloren, Emilia dem Jago, dieser dem Cassio zugesteckt hatte) immer dringender von seinem Weibe verlangte und endlich im Zorn abging. Jetzt sollen wir ihn, beim Aufziehen des Vorhangs, ohnmächtig wiederfinden und uns — zur Erklärung dieses Zustandes — mit Jago's Worten begnügen:

„Sei wirksam Arzenei,
Sei wirksam! So umstrickt man gläubige Narren,
Und manches brave, keusche Weib kömmt so
Schuldlos in bösen Leumund." —

---

[1]) Romeo und Julia II. 3 Sommernachtstraum V, 1.
[2]) Vorrede S. VII.
[3]) a. a. O.

Der Sprung ist doch zu gewagt, und schwerlich kann sich der Zuschauer zurechtfinden, wenn er nicht genaue Kenntnis des Stückes schon mit in's Theater bringt. Allerdings sind die der Ohnmacht vorausgehenden fünfzig Zeilen im Ausdruck mehrfach so stark, daß sie für heutige Zuschauer der Ermäßigung bedürfen, diese aber wäre nicht schwierig herzustellen. Keinenfalls darf ihr wesentlicher Inhalt ganz beseitigt werden.

Schön und sinnvoll dagegen, mit feiner Berechnung der Bühnenwirkung hat Schiller den Aktschluß angeordnet. Voß sagt darüber: „In der Auskleidungsscene steht die edle Desdemona, während Emilie ihre materielle Rede hält, ohne darauf zu hören, ganz in ihre Ahndung versunken, und stimmt zum Schluß den letzten Vers des aus dem Percy bekannten Weidenliedes an:

Den Weidenkranz trag' ich, seit er mich verschmäht,
Singt Weide, grüne Weide,
Wohl fein solch ein Kränzlein arm Liebenden steht,
Singt Weide, Weide, Weide."[1])

Wir haben sehr zu bedauern, daß Akt IV in der Voß-Schillerschen Handschrift verloren ging, weil gerade die Einzelheiten der Anordnung besonders anziehend wären. Bei Shakspere singt Desdemona während des Auskleidens drei Strophen des Weidenliedes, dann wendet sie sich zu Emilia:

„Sag mir,
Ob es denn Weiber giebt, die ihre Männer
So gröblich hintergehn?

Emilia. Ja freilich giebt es solche; das versteht sich.

Desdemona. Thätst du dergleichen um die ganze Welt?"

Nun folgen Emiliens leichtfertige Äußerungen in Vers und Prosa, fünfmal von Desdemona unterbrochen, gipfelnd in einer Rede von zwanzig Zeilen, auf welche Desdemona nur erwidert:

„Gute Nacht, gute Nacht! Und Gnade sei mein Theil,

---

[1]) Es ist der letzte Vers des ersten Teils, während das Lied in zwei Teile zerfällt. Ursprünglich giebt ein unglücklich liebender seinem Schmerze Worte. Shakspere hat, wie es hier dem Zweck entsprach, die Worte einem Mädchen in den Mund gelegt.

Nicht Leid aus Leid zu schöpfen, sondern Heil!“[1])

Dann fällt der Vorhang.

Ich denke mir nun Schiller's Anordnungen folgendermaßen: Das Weidenlied wird während des Auskleidens von Desdemona noch nicht gesungen, die Einzelreden Emiliens sind stark gekürzt und zusammengezogen, statt der Schlußworte: „Gute Nacht, gute Nacht!“ u. s. w. stimmt Desdemona den letzten Vers des Liedes an, und über dem verklingenden Gesange fällt der Vorhang. An tiefergreifender Wirkung müßte dieser Aktschluß die Urschrift übertreffen.

Voß bemerkt noch: „Der Character der Bianca — eine Rolle, die unentbehrlich ist, um durch die Einführung des Schnupftuches die Raserei des Othello auf's höchste zu steigern — hat einige Züge der Veredelung erlitten, wozu kein innerer, aber wohl ein äußerer Grund vorhanden war.“ Bianca erscheint im ganzen Stücke überhaupt nur dreimal: III, 4; IV, 1; V, 1. In der ersten und letzten dieser Scenen ist eine Veredelung durch Schiller nirgends wahrnehmbar[2]), die Voßische Angabe muß sich also auf den verloren gegangenen vierten Akt beziehen.

Akt V — folgt ohne wesentliche Änderungen Shakspere's Worten. Gegen den Schluß hin — wo der Dichter, ohne Rücksicht auf das dem Zuschauer schon Bekannte, breite Auseinandersetzungen liebt — ist mehrfach stark gekürzt worden.

Die Darstellung in Weimar fand Beifall — und das verdient bemerkt zu werden als ein Zeichen, wie rasch der Geschmack bei den Zuschauern von Grund aus sich ändert. Am 26. November 1776 hatte Schröder den Othello zuerst auf die deutsche Bühne gebracht — und damals? „Ohnmachten über Ohnmachten erfolgten, man ging davon oder ward nöthigenfalls davongetragen.“[3]) Noch nicht dreißig Jahre waren seitdem vergangen!

---

[1]) Alles nach Voß.

[2]) Wenn man nicht dahin zählen will, daß (V, 1) „Strumpert“ durch „schlechtes Weib“ wiedergegeben ist.

[3]) S. 9.

IX.

„Wie es Euch gefällt"

und die neueren Bearbeiter des Stückes.

Unter den Luſtſpielen Shakſpere's iſt keines anmutiger als „Wie es Euch gefällt" — mit ſeiner Fülle von Poeſie und Ironie, von bunter Laune und ſchlagfertiger Wechſelrede. Aber Anmut, die den Leſer feſſelt, bedingt noch nicht ebenmäßige Bühnenwirkung auf den Zuſchauer. Weil die Anforderungen, welche jeder von den beiden ſtellt, verſchieden ſind, ſo ſind auch die Mittel verſchieden, durch welche der Dichter auf jenen und auf dieſen wirkt. Jenem, dem Leſer, kommt die ruhige Betrachtung zu ſtatten, ſie läßt ihn das ſchöne Einzelne voll genießen, dabei gleitet er leichter hinweg über mattere Stellen; dieſer, der Zuſchauer, ſieht das bewegte Leben entfaltet, aber, um ihn dauernd zu feſſeln, ſoll ſich's geſtalten als feſtgegliederte, ſtätig fortſchreitende Handlung, die aufſteigt bis zum Schluß; da tritt ihm das Breite oder Matte lebhafter, alſo ſtörender, entgegen. Und die Stellen dieſer Art werden ſo augenfällig bemerkbar, daß ſelbſt der blos handwerksmäßige Regiſſeur ein natürliches Gefühl für ſie hat: er ſtreicht oder kürzt hier ohne Gnade; oder auch, eine Begründung ſpringt ihm nicht ſcharf genug ins Auge — dann fügt er noch einen Drucker hinzu. Sein Standpunkt iſt genau derſelbe, auf welchem die große Maſſe der Zuſchauer ſteht; ſein Verdienſt iſt, mit dieſem ſich in Einklang zu ſetzen. Der feiner empfindende Bühnenbearbeiter wird zwar ſchonender zu Werke gehn, auch er wird den Ausgleich ſuchen zwiſchen der Pflicht des Dichters, welcher Alles weiß, aber nicht Alles zu ſagen braucht, und dem Recht des Zuſchauers, welcher Alles wiſſen ſoll, aber Manches erraten darf. Ob indes ſeine Wagſchale ſinkt, wenn man „die Stimmen zählt, ohne ſie zu wägen" — das iſt mehr denn zweifelhaft.

Nun beginnt „Wie es Euch gefällt" mit ebenſo reichem als klarem und ſpannendem Eingang. Herzog Friedrich ſitzt rechtswidrig auf dem

Throne, von dem er seinen Bruder vertrieb; dieser Vertriebene führt unfern im Waldgebirge mit den Edelleuten, die ihm folgten, ein gemütlich heiteres Jägerleben; nur seine Tochter Rosalinde verweilt noch am Hofe des Herzogs, mit dessen Tochter Celia sie durch Freundschaft fest verbunden ist. Zu den Getreuen des Entthronten zählte auch der jüngst verstorbene Freiherr Roland de Boys; der Sohn und Majoratserbe desselben, Oliver läßt seinen jüngsten, leiblich wie geistig begabten Bruder Orlando in Verwahrlosung mit den Knechten verkehren, und als dieser sich dagegen auflehnt, trachtet er ihm nach dem Leben. Charles, des Herzos Ringer, hat eine allgemeine Ausforderung zum Ringkampf ergehen lassen, Orlando will sich in Verkleidung dazu stellen; nun wird Charles von Oliver angestiftet, daß er diesen Gegner schonungslos niederwerfen soll. Das Ringen findet statt in Gegenwart des Hofes, Orlando bleibt Sieger, aber er weckt den Zorn des Herzogs, als er ihm seinen Namen nennt, während Rosalinde in rasch auffl ammender Neigung ihn mit einer goldenen Kette beschenkt. Der Herzog, von grundlosem Argwohn gequält, verbannt Rosalinde bei Todesstrafe, Celia kann die Freundin nicht allein ziehen lassen — so beschließen denn beide ihre heimliche Flucht zu dem vertriebenen Herzog, in's Waldgebirge; Rosalinde wählt Männertracht, Celia will sich als Schäferin kleiden, zum Schutz soll Probstein der Narr sie begleiten. So schließt Akt I; ergänzt wird dieser Eingang nur noch dadurch (II, 3), daß auch Orlando sich entscheidet, mit Adam, dem alten Diener des Hauses, die Heimat zu verlassen, nachdem er erfahren hat, sein Bruder Oliver wolle ihn um jeden Preis aus dem Wege räumen. Wenn in der Einleitung eines Lustspiels ganz beiläufig drei jungen Männern die Rippen gebrochen werden, und ihr alter Vater in trostlosem Jammer dabeisteht (wie es hier geschieht), so berührt das den deutschen Zuschauer empfindlicher als den faustfertigen Sohn Altenglands, vor drittehalb hundert Jahren wird ein solches Ereignis seinen Gleichmut noch weniger getrübt haben.

Auf dem festen, kunstvollen Grunde wird der Bau des Lustspiels nicht mit gleicher Kunst weitergeführt: ihm fehlt Maß und Gliederung, die oberen Stockwerke sind zu luftig für den gewichtigen Unterbau, Herzog Friedrich, der Unrechtmäßige, hat seine persönliche Bühnenthätigkeit mit dem ersten Akte bereits abgeschlossen; er zeigt sich freilich noch in zwei kurzen Auftritten (II, 2 und III,1), aber nur, um den Flüchtlingen nachsetzen zu lassen und den Majoratserben Oliver aus seinem Besitz zu stoßen, bis dieser den verschwundenen Orlando

wieder zur Stelle geschafft habe. Das ließe sich, soweit erforderlich, mit kurzen Worten erzählen; die beiden Auftritte könnten also füglich ausfallen. Auch der alte Diener Adam scheidet bald schweigend von der Bühne (II, 7) — als „Mohr, der seine Arbeit gethan hat"; es ist schade um die schöne Rolle, welche ja Shakspere selbst spielte. Vom Beginn des zweiten Akts verläuft das Stück im Waldgebirge; Rosalinde und Celia erwerben hier, durch Vermittelung des Schäfers Corinnus, einen Schäfereibesitz, überhaupt tritt das „Pastorale", auf der englischen Bühne sehr beliebt, breit in den Vordergrund. Vier Liebespaare erscheinen neben einander: kaum, daß ihre Pfade sich einmal kreuzen. Zunächst Orlando und Rosalinde (als Mann gekleidet), wodurch er bis zum Schlusse getäuscht wird. Auf Grund der nämlichen Täuschung verliebt sich in Rosalinde-Ganymed die Schäferin Phoebe, zum Verdruß ihres eigenen Liebhabers, des Schäfers Silvius. Probstein, der Narr, schwankt lange, ob er mit seinem Wald-Käthchen wirklich in den Stand der Ehe treten soll? Dabei wird noch Wilhelm, der Bauerbursch, als nicht allzu gefährlicher Nebenbuhler von ihm aufgezogen und heimgeschickt. Endlich erscheint auch Oliver, der Verfehmte, im Walde, um sich von Orlando das Leben retten und durch die That des Edelmuts seinen bösen Sinn abstreifen zu lassen, damit er solchergestalt im stande sei, mit Erfolg um Celia zu werben[1]). Und all dem leichten, lustigen Liebesleben dient als kräftiger Hintergrund, verbrämt mit Wein, Musik, Gesang, das Zigeunerleben des entthronten Herzogs; zu dessen echtem Wohlwollen bildet wiederum der launige Weltverächter Jaques den prächtigen Gegensatz. Am Schluß wird Rosalinde in Frauentracht von Hymen selbst herbeigeführt: Die beiden lösen ohne Mühe alle lose geschürzten Knoten, und es folgt die Vereinigung sämtlicher Liebespaare. Nun erscheint noch Jakob, ein dritter Sohn des Freiherrn Roland de Boys, er berichtet, daß der Thronräuber, welcher den verjagten Bruder mit Heeresmacht umstellen wollte, durch einen alten heiligen Mann abgewendet sei „von seiner Unternehmung und der Welt," daß er die Herrschaft dem Bruder zurückgebe und die Verbannten in ihre Güter wieder einsetze. Jaques aber, der unheilbare Weltverächter, ist doch soweit bekehrt, daß er den andern alles Gute wünscht, um dann selber dem gebesserten Thronräuber in ein geistlich Leben zu folgen.

---

[1]) Roderich Benedix, der Shaksperomanie-Verfasser, hat nach diesem Vorbild manche Ehe gestiftet.

So liegt der Inhalt des Lustspiels. Wir ergötzen uns an dem bunten Treiben — nur um seiner selbst willen: immer fehlt die stetig fortschreitende Haupthandlung, und so fehlt der Kern lebhafter Spannung auf den Austrag eines festgeschlungenen Knotens. Wir vermissen eben jede ernste Schwierigkeit, die dem schließlichen allgemeinen Wohlgefallen entgegenstände; höchstens ist noch einige Neugier vorhanden, wie die poetische Gerechtigkeit den fast verschollenen Thronräuber vor ihr Gericht ziehen wird? Da meldet man dessen Bekehrung, und der Zuschauer muß freilich einen starken Glauben mitbringen, um dem eben so plötzlichen als völligen Sinneswechsel dieses Bösewichts wie des nichtswürdigen Oliver nachhaltiges Vertrauen zu schenken. Allein die leichtverknüpften Auftritte bieten einen so reichen Inhalt von Scherz und Spott und waldfrischem Leben, daß der Wunsch natürlich erscheint, dieses Leben auch bewegt und verwirklicht zu sehen durch die Darstellung. Es entsteht nun die Frage: ob das mit Erfolg ausführbar ist, den mancherlei Bedenken gegenüber, welche der Dichter geschaffen hat? Auf diese Frage aber erhalten wir von verschiedenen Stimmen ganz entgegengesetzte Antwort.

Heinrich Laube, dem sich ein Kennerurteil nicht absprechen läßt, wenn dasselbe auch meist sehr scharf klingt, erklärt[1]), er halte die Versuche mit „Wie es Euch gefällt" für aussichtslos. Ich verstehe diese Aussichtslosigkeit dahin, daß „Wie es Euch gefällt" niemals ein durchschlagendes Kassenstück sein werde, und dann ist solche Behauptung schwerlich anzufechten; sollte aber die Äußerung weitergehen, so sind damit stets erneuerte Aufführungen kaum in Einklang zu bringen, und noch mehr giebt der Umstand zu denken, daß gerade eine Anzahl recht eigentlicher Fachmänner — erprobter Darsteller und gewiegter Bühnenkenner — das Stück auf die Bühne brachte, seine Wiederholung förderte. — Heinrich Laube's entschiedenster Gegner ist Wilhelm Oechelhäuser. Dieser sagt[2]):

„Wie es Euch gefällt wird zwar mitunter in Dresden, Weimar und auf einigen anderen Bühnen nach der Pabst'schen, in München nach der Jenke'schen, in Karlsruhe nach der Devrient'schen Bearbeitung gegeben; allein diese sehr geringe Verbreitung steht außer allem Verhältniß zu dem Range, den das Stück unter den Shakespeare'schen Lustspielen einnimmt, und zu der außerordentlichen Bühnenwirkung, deren es fähig ist. In beiden Beziehungen steht es hoch über der bezähmten

[1]) „Das Wiener Stadttheater", S. 96.

[2]) W. Shakspere's dramatische Werke. Für die deutsche Bühne bearbeitet von W. Oechelhäuser. Bd. II. S. 5.

Widerspenstigen, Viel Lärm um Nichts, Comödie der Irrungen u. s. w., welche doch, und noch dazu in meist mittelmäßigen Bearbeitungen, fast über alle deutschen Bühnen verbreitet sind. Nur der Sommernachtstraum und Was ihr wollt (vom Kaufmann von Venedig abgesehen, der nicht den reinen Lustspielcharacter trägt) können, von den Shakespeare'schen Lustspielen, dem vorliegenden Stück gleichgestellt werden; an Bühnenwirkung dürfte es beide vielleicht noch übertreffen." — Ich bin der abweichenden Ansicht, daß „Wie es Euch gefällt" von allen hier genannten Stücken an Bühnenwirkung übertroffen wird, und daß dies ganz natürlich begründet ist durch deren geschicktere Anordnung; dafür spricht auch sehr schlagend die Zahl der Aufführungen.

In England fand „As you like it" während des vorigen Jahrhunderts zwei freie Bearbeitungen (1732 und 1739)[1]; dann brachte Garrick das Stück auf seine Bühne — ohne Zweifel unter Herstellung des richtigen Wortlauts, welcher übrigens manche Änderung für die Darstellung erfahren haben mag. Garrick wirkte persönlich nicht mit: die Rolle des Jaques mochte ihn kaum reizen, weil Ruhe ausgebrannter Leidenschaft seiner Anlage und Neigung wenig entsprach; der alte Adam aber verschwindet ohne Sang und Klang, während Garrick für seine Person auf starke Abgänge nur allzuviel Gewicht legte. Macready[2], in den Jahren vor und nach 1840 Leiter des Drurylane-Theaters, ließ es sich angelegen sein, die Stücke Shakesperes wieder vorzuführen. Er gab auch „As you like it" und war selbst ein vortrefflicher Jaques, unterstützt von der anmutigen Mrs. Nisbeth, als unvergleichlicher Rosalinde, und Mr. Phelps als Adam. Für den Ringkampf wurde (während des Spiels) ein förmlicher Kampfplatz mit Pfählen und Tauen auf der Bühne abgegrenzt. Ich weiß nicht, ob diese störende Einrichtung zu den Bühnenüberlieferungen gehörte, die ja in England besonders mächtig sind; sicher ist wenigstens, daß Macready — trotz aller guten Absicht, den unverfälschten Shakspere zu geben — die Macht der Überlieferung doch nicht zu verleugnen wagte. Das Stück fand damals wie früher den lebhaften Beifall der Zuschauer.

Auf die deutsche Bühne kam „Wie es Euch gefällt" erst in späterer Zeit, wohl nicht vor 1848. Die Reihe der deutschen Bearbeiter, soweit sie mir bekannt sind, ist folgende:

1. Ph. J. Düringer — 1848 (wählte den Titel: „Die Verbannten)";

[1] Jahrbuch d. D. Sch. G. IX, S. 42.

[2] S. u.

2. K. Jenke—1850;
3. A. Wolff—1862 (mit teilweiser Benutzung von Jenke's Arbeit);
4. J. Pabst—1864;
5. G. zu Putlitz—1865;
6. E. Devrient—1865;
7. W. Oechelhäuser—1870.

Also in zweiundzwanzig Jahren sieben Bearbeiter, und zwar mit einziger Ausnahme des letzten — lauter Fachmänner: Bühnenleiter, Schauspieler, Regisseure. Diese Fachmänner können die Laube'sche Ansicht — falls solche auf gänzliche Aussichtslosigkeit geht — doch nicht geteilt haben, sonst hätten sie unnütze Arbeit schwerlich unternommen. Alle stecken sich das Ziel, die Anordnung des Stücks mehr oder minder zu vereinfachen. Ist eine scharf einschneidende Verwandlung schon bei lebhaft fortschreitender Entwickelung des Stücks unzuträglich, so wird dieselbe noch um vieles bedenklicher, wenn man den lebhaften Fortschritt vermißt, wenn das Stück mehr auf die Wechselrede gestellt ist. Denken wir uns, ein Auftritt, in welchem die Handlung nicht vorwärts rückte, erreichte sein Ende, die Verwandlung findet statt; jetzt erwartet der Zuschauer um so sicherer, daß der Mangel ausgeglichen, daß die Handlung in rascheren Fluß gesetzt werde, und falls das wiederum unterbleibt, hat er ein Recht, sich doppelt enttäuscht zu fühlen. Gerade bei Stücken dieser Art wird es darum für die Bühnenwirkung empfehlenswert, daß der allzuruhige innere Verlauf keine äußerliche Störung erleide — dann mag sprühende anregende Rede, die den Zuschauer in Atem versetzt, um so eher über den Mangel hinwegtäuschen.

Nun hat

Shakspere	in	5	Akten	19	Scenen	mit etwa	10	Schauplätzen,
Düringer	=	4	=	9	=	=	6	=
Oechelhäuser	=	4	=	9	=	=	5	=
Pabst	=	5	=	8	=	=	6	=
Jenke	=	3	=	7	=	=	5	=
Wolff	=	3	=	7	=	=	5	=
Devrient	=	3	=	4	=	=	4	=
Putlitz	=	5	=	5	=	=	3	=

Alle Bearbeiter legen die Schlegel'sche Übersetzung zu Grunde; alle nehmen die Unterredung zwischen Orlando und Adam, welche jenen zur Flucht bestimmt (Shakspere II, 3), in den ersten Akt hinüber —

sei es als Schluß des Aktes (Düringer, Jenke) oder eingeschoben hinter den Auftritt zwischen Orlando und le Beau (nach dem Ringkampf — Shakspere I, 2 am Ende). Den Ringkampf läßt nur Düringer auf der Bühne stattfinden, bei den Übrigen wird er hinter dieselbe verlegt — durch Anordnung einer Veranda, Gallerie, Terrasse oder eines höheren Fensters, von wo aus die handelnden Personen den tiefer gelegenen Ringplatz übersehen. Endlich herrscht noch darin bei Allen Übereinstimmung, daß sie die Maske des Hymen am Schluß des Stückes auf Rosalinde (Düringer, Jenke, Wolff) oder auf Celia (Pabst, Putlitz, Devrient, Oechelhäuser) übertragen. Mancherlei Verschiedenheiten im Kürzen, Zusammenlegen, Begründen, treten dann hervor, um den krausen Scenenwechsel des Lustspiels in seinen vier letzten Akten einfacher und fester zu gestalten. Die sechs ersten Bearbeiter bilden hier, je zu zweien, drei besondere Gruppen: Jenke und Wolff — Düringer und Devrient — Pabst und Putlitz.

Am weitesten entfernt sich von der Urschrift Jenke. Er verfolgt dabei die Absicht, der großen Masse das eigene Nachdenken zu ersparen, ihr Alles klar und greifbar zu machen; dabei verfährt er ziemlich nach denselben Grundsätzen wie Deinhardstein in seiner Bearbeitung von „Was ihr wollt." Wo Shakspere blos angedeutet hat, da wird breiter ausgeführt, handgreiflicher begründet, sowohl durch Wort als That. Man erkennt überall die bühnenfeste Hand, allein bei dem, was die Handelnden sagen und thun, wirkt die Empfindung oft störend, daß es nicht Shakspere ist, der sie das sagen und thun läßt. Gleich Auftritt 1 (Orlando-Adam) ist durch Wechselrede verlängert; Oliver's kurzes Selbstgespräch (nachdem jene abgingen) weitet sich aus zu 24 Verszeilen; sein zweites Selbstgespräch (nach der Unterredung mit Charles) zeigt ein starkes Schwanken des Mitleids, welches die späte, plötzliche Umkehr (Shakspere Akt IV) anbahnen soll, zur ferneren Ergänzung folgt dem Erscheinen Oliver's bei Celia und Rosalinde (Shakspere IV, 3) noch eine besondere Liebesscene zwischen Oliver und Celia. Orlando's 4 Zeilen, als ihn die freundlichen Fürstentöchter nach dem Ringkampf allein lassen (Shakspere I, 2), wachsen zu 20 Zeilen. Der Plan des unrechtmäßigen Fürsten, den vertriebenen Herzog im Waldgebirge zu umstellen, wird vorbereitet durch eine Unterredung zwischen den Hofleuten Lothar und Marcell. Am Schluß erscheint dann, statt Jacob's de Boys, der Herzog Friedrich selber als grauer Mönch, geführt von Celia und Rosalinde in reicher Frauentracht, denen sich Corinnus, Silvius, Phöbe,

Ritter, Jäger, Hirten, Diener unter Hornmusik anschließen, während zugleich die Sonne untergeht! Jener bekennt seine Reue und Besserung, aber sie ist veranlaßt, statt des „heiligen Mannes", durch einen Traum, in welchem ihm seine Eltern erschienen sind! Wolff, der sich sonst Jenke anschließt, hat die letztgedachte Änderung der Urschrift nebst manchem andern ihr zugefügten Zierrat wieder entfernt; dagegen nimmt er den Abschied des menschenfeindlichen Jaques, über welchen Jenke hinweggeht, wieder auf — ohne Zweifel, um nicht die Jubel-Stimmung des Schlusses durch fremde Zuthat zu stören. Auch übt Wolff eine dankenswerte, bühnensprachliche Durchsicht.

Bei Düringer und Devrient fällt der Schwerpunkt auf die Absicht, den Ausgang des Lustspiels mittelst Kürzungen zu beschleunigen. Jener überweist seinem vierten (und letzten) Akte ein starkes Drittel des Ganzen — von Shakspere III, 4 an; dieser beginnt seinen dritten (und letzten) Akt schon mit dem Auftritt, in welchem Orlando den Vers an den Baum heftet (Shakspere III, 2). Bei Düringer ist Oliver mit III, 1 (Shakspere) abgethan; seine Rettung durch Orlando, sein Verhältnis zu Celia fallen mithin ganz fort. Devrient beseitigt nur das letztere, als zu novellistisch. Die Rolle des Jacob de Boys wird von beiden auf le Beau übertragen.

Mit größter Treue folgt der Urschrift Pabst, bis auf einige Umstellungen und Striche, wozu auch der fünfzeilige Ehrn Olivarius Textbreher gehört[1]), aber ohne irgend wesentlichen Zusatz. Putlitz schließt sich ihm an, nur daß er durch Entfernung einzelner Breiten die Rede flüssiger macht und die beiden Auftritte streicht, in denen — nach Akt I — der Herzog Friedrich noch auftritt (Shakspere II, 2; III 1,) da sie für den weiteren Verlauf ohne Störung zu missen sind. Er ist der einzige von allen Bearbeitern, welcher innerhalb des Akts überhaupt keine Verwandlung vornimmt, ohne dabei gewaltsam einzugreifen. Akt I zeigt die Waffenhalle des Herzogs, Akt II, III, V den Lagerplatz des entthronten Herzogs: Wald mit alter Eiche und Eingang in eine Felsenhöhle, Akt IV den Wald mit Brunnen und Bank, im Mittelgrund, Celia's Schäferei.

Ganz den eignen Weg verfolgt der letzte Bearbeiter, Oechelhäuser, welcher im Zusammendrängen über Düringer und Devrient noch erheblich hinausgeht. So verleugnet er die sonstigen strengen Grundsätze und

[1]) Diesen streicht Devrient ebenfalls.

zugleich das eigne Urteil über die unbedingte Bühnenwirksamkeit gerade dieses Lustspiels. Gestrichen wird gleich die Eingangsscene (Shakspere I, 1); Rosalinde und Celia beginnen das Stück (Shakspere I, 2); Orlando erscheint zuerst nach dem Ringkampf. Gestrichen ist ferner Oliver's Verhältnis zu Celia, aber auch die Liebe des Silvius und der Phöbe. An Stelle Jacob's de Boys übernimmt der vertriebene Herzog selbst die Mitteilung von der Wandlung des Thronräubers. Demnach scheiden aus: Dennis, Charles, Silvius, Phöbe, Jacob de Boys, Hymen. Endlich wird die Mehrzahl der vorkommenden Lieder in der Tafelscene (Shakspere II, 7) zusammengelegt.

Beim Vergleichen dieser sieben Bearbeitungen scheint es mir zunächst kein glücklicher Griff, das Lustspiel, dessen Grundlagen durchweg romantisch sind, auf den Boden der nüchternen Wirklichkeit verpflanzen und dadurch fester stellen zu wollen. Ganz hinausweisen läßt sich die Romantik doch nicht: dann stoßen aber alle Gegensätze nur härter aneinander. Die Masse der Zuschauer besitzt eine glückliche Eigenschaft: sie glaubt, was sie vor ihren Augen geschehen sieht, ohne erst lange nach dem greifbaren Maßstab zu suchen; warum also diesen Maßstab ihr mit Gewalt in die Hand drücken? Auch der Nachtwandler geht träumerisch und ungefährdet seinen Weg auf dem Dachfirst — er stürzt erst hinunter, wenn man ihn beim Namen ruft. Am bedenklichsten bleibt ohne Zweifel die plötzliche Bekehrung der beiden Bösewichter: Oliver's und des fürstlichen Machthabers. Allein bei jenem kann das Spiel des Darstellers die Unwahrscheinlichkeit so wahrscheinlich machen, daß sie geglaubt wird; Oliver's Rolle muß jedenfalls in sehr zuverlässiger, gewandter Hand sein. Bei dem Andern aber ist die Frage: ob seine Wandlung auch nachhaltig sein wird? von weit geringerem Belang, als die Thatsache, daß der vertriebene Herzog wieder den Thron besteigt, womit alle Fährlichkeiten ihr Ende erreichen. — Das Bestreben, den Ausgang zu beschleunigen, erscheint wohlbegründet durch den Mangel festgegliederter Handlung; dieser erleichtert hier die Striche mehr als bei irgend einem andern Stücke. Wenn aber Beseitigung der Verwandlung im Akte dazu dienen muß, den Mangel an Handlung minder hervortreten zu lassen, so wird aus demselben Grunde Verminderung der Aktzahl sich empfehlen; sie bietet um so weniger Schwierigkeit, als die Vorgänge nicht zu eigentlichem Höhepunkt gipfeln. Für das Bühnengemäßeste würde ich halten: 3 Akte, jeder mit einheitlichem Schauplatz (wie bei Putlitz), im dritten die drei letzten Akte Shakspere's zusammen-

gezogen (wie bei Devrient), mit Kürzungen, im wesentlichen Inhalt überall der Urschrift sich anschließend. Dann erhält jeder Akt seinen abgerundeten Teil der Handlung. Akt I bringt den vollständigen Eingang; Akt II giebt das übersichtliche Bild des Waldlebens: in den Kreis der Verbannten wird Orlando aufgenommen; Celia und Rosalinde siedeln sich dort an; es entsteht wenigstens einige Spannung auf den Zusammenstoß der verschiedenen Gegensätze; Akt III faßt die Liebeswirren zusammen — ohne Unterbrechung (welche in der That für die Bühnenwirkung nicht förderlich sein kann) — bis zur endlichen Lösung. Durch die starken Striche Oechelhäuser's entsteht keine klaffende Lücke in dem losen Gefüge des Stücks, allein der Eingang verliert an Lebendigkeit, er erscheint um vieles matter. Überhaupt wird dem festgebauten ersten Akt jede wesentliche Änderung (mit Ausnahme des einzuschiebenden Auftritts II, 3) nur unvorteilhaft sein. Durch das Zusammenlegen der Lieder in der Tafelscene gestaltet sich diese allzu opernartig. Das schäferliche Liebespaar würde man als Zwischenspiel des Waldtreibens vielleicht vermissen. — Gegen die von sämtlichen Bearbeitern vorgenommene Beseitigung der Hymen-Maske, welche uns heute eben so fremd wie seltsam anmutet, erhebt wohl kein Verständiger ein Bedenken; doch wird hier eine andere Frage nahegelegt. Der wunderlichen Maske, die sich als „Deus ex machina" einführt, entsprechen die kurzen Reimverse ihrer Rede. Allein: „cessante causa, cessat effectus!" Und so scheint mir diese Form nicht gleich angemessen im Munde einer andern handelnden Person, der sie Shakspere keineswegs zudachte — im Munde Celia's oder Rosalindens, die uns beide durch das ganze Stück begleiten und niemals einer solchen Redeweise sich bedienen. Darum wäre der Eindruck ebenmäßiger, wenn diese kurzen Verse mit den herkömmlichen Jamben vertauscht würden, die ja auch gereimt sein könnten. — Noch ein Punkt kommt in Betracht, der für die Bühnenwirkung nicht bedeutungslos ist. Laune und Witz sind die Träger des Stücks, sie verleihen ihm das sprudelnde Leben. Allein Laune und Witz zeigen sich leicht abgeblaßt in der Übersetzung, und zwar in der treuesten am meisten; auch Schlegel ist da nicht immer glücklich. Die leichten Gesellen lassen sich eben schwer einfangen: sie sind oft gar nicht übersetzbar, höchstens ersetzbar. Da stört jede Breite; der Gegensatz soll scharf herausspringen, das Recht der spitzen Form heischt seine Pflicht. Was lustig wirken *soll* und nicht lustig *wirkt*, das wirkt matt, doppelt matt bei der Darstellung; es ist dann besser zu streichen. Darum wird

freiste Übersetzung auf der Bühne zur treusten, sobald ihr die lustige Wirkung der Urschrift gelingt. Jenke trifft da wiederholt das Richtige.

In Deutschland ging man über die Grenze kürzender Bühnenbearbeitung nicht hinaus; im Auslande aber wurde wiederholt eine tiefgreifende Umarbeitung gewagt. Den ersten Versuch dieser Art (von dem Vorgang in England abgesehen[1]) unternahm die Dänin Sille Beyer (geb. 1803, gest. 1861). Ihre Arbeit führt den Titel: „Waldleben (Livet i Skoven), romantisches Lustspiel in 4 Akten, eine Bearbeitung von Shakspere's As you like it."[1]) Das Stück wurde aufgeführt am 1. September 1849 im königlichen Theater zu Kopenhagen und ist dort noch immer gern gesehen. Sille Beyer sagt als Vorrednerin: „Es schien mir gerathen, mehrere Persönlichkeiten in eine zu verschmelzen, so die beiden Brüder Orlando's[2]). Bruderhaß und Neid wird durch den Usurpator vertreten, deshalb schien die Bosheit des Oliver auf ihn übertragbar, ohne daß sein Charakter dabei irgend Einbuße erlitte; wodurch überdies die liebliche Celia dem Mißgeschick entgeht, einen Mann zu bekommen, dessen plötzliche Bekehrung kein Vertrauen erwecken kann; hingegen zeigte sich der lebensmüde Philosoph weit passender und würdiger für diesen Beruf. Damit hängt denn noch ein andrer Vortheil zusammen. Johnson meint, er wisse nicht, inwieweit die Damen der Eile zustimmen würden, mit welcher Rosalinde und Celia ihre Herzen verschenken. In der vorliegenden Bearbeitung werden die Liebenden genauer mit einander bekannt, und man sieht es, wie beide die „Treppe zum Ehestande hinaufsteigen" (V, 2). In den Scenen zwischen Oliver und Celia sind verschiedene Verse verwendet, die aus Shakspere's Sonetten entlehnt wurden, was wohl als zulässig gelten dürfte. Der so vorzüglich vom Dichter gezeichnete Narr, der Beschützer beider Mädchen, darf seine Würde nicht durch den rohen Liebeshandel einbüßen; er geleitet vielmehr die Schützlinge und wacht über sie, und durch seine Veranstaltung finden sich die Liebenden beim vertriebenen Herzog zusammen. Es ist richtiger, dies ihm zu überlassen, als wenn es durch Rosalinde geschieht. So wird denn auch von Celia, und nicht von Rosalinde, das Spiel vorgeschlagen, welches sich auf die Verkleidung der Muhme bezieht. Am

[1]) Die Mitteilung verdanke ich meinem Freunde Wilhelm Bolin, Professor und Bibliothekar in Helsingsfors.

[2]) Sonderbarer Weise scheint sie den Jaques de Boys und Jaques den Philosophen für die nämliche Person zu halten; denn der letztere ist in der That mit Oliver von ihr verschmolzen worden, während der erstere ganz ausfällt.

Schlusse tritt Probstein an Hymen's Stelle, und die Gottheit braucht sich mithin nicht in höchsteigener Person zu bemühen. Im Original verschwindet der Usurpator vom Schauplatz, nachdem er beschlossen, die Flüchtlinge zu verfolgen; in der Bearbeitung sieht man ihn dies ausführen, und da widerfährt ihm das Erlebniß, welches Shakspere zwischen Orlando und Oliver stattfinden läßt; aber die Bearbeitung führt dem Zuschauer vor Augen, was im Original blos erzählt wird."

Die vorgenommenen Veränderungen gestalten sich nun im wesentlichen folgendermaßen. Von Shakspere's Personen scheiden aus: Jaques der Philosoph, Le Beau, Charles, Jacob de Boys, Dennis der Diener, Ehrn Olivarius, Silvius, Wilhelm, Kätchen, Hymen. Der entthronte Herzog heißt Robert, der unrechtmäßige Herzog wird (statt Friedrich) Philipp genannt — vielleicht aus Höflichkeit, weil Friedrich ein Stammname im dänischen Königshause ist.[1]) Dem gewaltthätigen Philipp wird nun zu seinen eignen bedenklichen Eigenschaften noch die ganze Nichtswürdigkeit Oliver's aufgebürdet, denn er erscheint als treuloser Vormund Orlando's und läßt in dieser Würde durch seinen Vertrauten Dennis, der zugleich Orlando's Hofmeister ist, den Ringer Charles ebenso verweisen, wie das bei Shakspere Oliver persönlich besorgt. Oliver aber ist hier nur der Anhänger und Begleiter des verbannten Herzogs, er übernimmt zugleich die Rolle des Philosophen Jaques, Celia heilt ihn vom Menschenhaß; Corin (Corinnus) wird, an Stelle des gestrichenen Silvius, zum jugendlichen Liebhaber der Grissel (Phöbe) gestempelt. Orlando rettet schließlich dem auf der Bühne schlummernden falschen Herzog Philipp das Leben: seine Kugel tötet nämlich einen (hinter der Scene) heranstürmenden wilden Eber. Philipp ist gerührt und umgewandelt, er sucht den verbannten Bruder auf und eröffnet ihm seinen Entschluß, Einsiedler zu werden: — das erscheint um so begründeter, nachdem sich inzwischen auch seine Unterthanen gegen ihn empört haben. Die Versöhnung der Brüder erfolgt, dem Herzog Friedrich wird auf's Neue gehuldigt. Hiernach ergiebt die Schlußabrechnung wesentlichen Nutzen nur für Celia, deren Ehestandsaussicht sich allerdings jetzt viel günstiger gestaltet.

Weit bedeutender, aber auch weit durchgreifender ist eine französische

---

[1]) Bei Jenke findet sich eine ganz ähnliche Umtauschung, nur daß hier der edle verbannte Herzog den Namen Friedrich erhält, während sich der rechtswidrige mit Leopold begnügen muß.

Umarbeitung — ebenfalls von Frauenhand. Ihr Titel lautet: „*Comme il vous plaira. Comédie en 3 Actes et en Prose, tirée de Shakespere et arrangée par George Sand. Représentée pour la première fois à la Comédie-française le 12. Avril 1856.*“ Eine längere Vorrede wendet sich an „*Mr. Regnier, de la Comédie-française*“, der das Stück in Scene setzte; — vielleicht hat er auch bei der Abfassung, die große Bühnengewandtheit verrät, seine Mitwirkung nicht versagt. In dieser Vorrede heißt es:

‘L'oeuvre de Shakespeare peut se diviser, disions-nous, en trois genres ou séries. Les pièces tragiques, les pièces bouffonnes et celles qui tiennent de l'un et de l'autre genre, qu'il intitulait simplement comédies et que j'appellérai la série de ses drames romanesques.

‘C'est cette dernière série qui est la moins vulgarisée chez nous; quoique souvent pillée, elle n'a jamais été considerée comme scénique apparemment: mais comment le savoir avant de l'avoir essayée à la scène?

‘Est-ce donc un pillage de plus que je vais commettre? J'espère que non, car j'aime encore mieux attacher à la robe du poëte quelques ornements peu dignes de la splendeur, que de faire servir les pierreries dont lui-même l'avait ornée à parer mon propre ouvrage. Je ne regrette qu'une chose, c'est de ne pouvoir monter cette robe tout entière aux yeux de notre public français moderne. Tous ceux qui, comme vous, connaissent Shakespeare, savent bien que si elle est partout richement brodée, elle est parfois jetée sur l'épaule du dieu avec une négligence ou une audace qui ne sont plus de notre temps, et que notre gout ne supporterait pas.

‘Chaque siècle a imposé des règles à la forme des ouvrages dramatiques. Ces règles-là ne sont rien de plus que des modes, puisqu'elles ont toujours changé et changeront toujours. Lorsqu'elles sonte vieilles, on les rejette comme des entraves méprisables, mais c'est pour en établir d'autres qui font leur temps. Chaque époque s'imagine avoir trouvé les meilleurs possibles, et s'y obstine le plus longtemps possible. Le vrais progrès de notre siècle en ce genre a été le romantisme, qui, à l'exemple de Shakespeare, s'étant affranchi de toute règle absolue a cherché l'émotion dans tous les sujets et sous toutes les formes. Mais le romantisme a déjà

passé fleur, et le goût de Shakespeare s'est émoussé trop vite chez nous. Ce n'est certes pas la faute de certaines traductions vraiment admirables. C'est la faute d'un progrès réel qui se fait dans l'art dramatique, et qui consiste principalement dans l'habileté du plan; il est certain que le moindre vaudeville de nos jours est mieux fait, sous ce rapport, que les plus admirables drames des maîtres du temps passé.

'Mais les progrès en notre monde, ne sont jamais que relatifs. Lorsque Shakespeare s'abandonnait à l'élan fougueux ou aux délicieux caprices de son inspiration, il foulait aux pieds, avec les règles de la composition, des certains besoins bien légitimes de l'esprit: l'ordre, la sobriété, l'harmonie et la logique. Il était Shakespeare, donc il faisait bien, si ces écarts étaient nécessaires à l'élan du plus vaste et du plus vigoureux génie qui ait jamais embrasé le théâtre — —

'C'est sur le plus doux de ses drames romanesques que j'ai osé mettre la main. Il y avait là, je ne dirai pas peu de propos trop vifs à supprimer, du moins pas de situations trop violentes; mais le désordre de la composition, ou pour mieux dire l'absence à peu près totale de plan, autorisait pleinement un arrangement quelconque. Après un premier acte pleine de mouvement, après l'exposition d'un sujet naïvement intéressant, où des caractères pleins de vie, de grâce, de scélératesse ou de profondeur sont tracés de main de maître, le roman entre en pleine idylle, tombe en pleine fantaisie et se fond en molles rèveries, en chansons capricieuses, en aventures presque féeriques, en causeries sentimentales, moqueuses ou bourlesques, en taquineries d'amour, en défis lyriques, jusqu' à ce qu'il plaise à Rosalinde d'aller embrasser son père, à Roland de la reconnaître sous son déguisement, à Olivier de s'endormir sous un palmier de cette forêt fantastique où un lion, oui, un vrai lion égaré dans les Ardennes, vient pour le dévorer; et enfin, au dieu Hyménée en personne, de sortir du tronc d'un arbre pour marier tout le monde, et quelques-uns le plus mal possible: la douce Audrey avec le grivois Touchstone, et la dévouée Célia avec le détestable Olivier.

Il a plu à Shakespeare de procéder ainsi, et bien certainement, pour les esprits sérieux comme pour les enthousiastes sans restriction (eux seuls sont peut-être les juges équitables d'un génie de cette taille), l'arrangement que je me permets n'est qu'un

inutile DÉRANGEMENT. *Je ne me fais pas d'illusion sur le peu de valeur de tout replâtrage de ce genre, et j'aurais souhaité de n'être pas obligée de m'en servir. Mais ne pouvant rendre par la traduction mot à mot, qui ne donne pas dans notre langue moderne la vraie couleur du maître, les beautés de cette ravissante et traînante vision, j'ai dû, je crois, rendre au moins le petit poëme qui la traverse accessible à la* RAISON, *cette raison française dont nous sommes si vains et qui nous prive de tant d'originalités non moin précieuses. Quoi qu'il en soit, j'ai pu sauver les plus belles parties de l'oeuvre d'un oubli complet, et saisir au vol cette magistrale figure de Jaques, si sobrement esquissée, cet Alceste de la renaissance, qui est venu murmurer quelques douloureuses paroles à l'oreille de Shakespeare avant de venir révéler toute sa souffrance à l'oreille de Molière. J'avais tendrement aimé ce Jaques, moins vivant et plus poétique que notre misanthrope. J'ai pris la liberté grande de le ramener à l'amour m'imaginant de voir en lui le même personnage qui a fui* CÉLIMÈNE *pour vivre au fond des forêts, et qui trouve là une* CÉLIE *digne de guérir sa blessure. C'est là mon roman, roman, à moi, dans le roman de Shakespeare, et en tant que roman, il n'est pas plus invraisemblable que la conversion subite du traître Olivier. Mais qu'on le blame si l'on veut: j'en fais bien bon marché. Si, quant au reste, j'ai pu donner une idée de cette naïve pastorale mêlée de philosophie, de gaieté, de poésie, d'héroisme et d'amour, j'aurai mon but qui était de prouver ce que je vous ai dit au commencement de cette lettre: à savoir, que travailler exclusivement à surprendre et à encluîner le public par une grande habileté de plan, ne remplit pas tout le but du théâtre, et que, sans tous ces moyens acquis à la science nouvelle, on peut charmer le coeur et l'imagination par la beauté simple et tranquille, si le coeur et l'imagination ne sont pas lettre morte au temps où nous vivons. — —*

'Cette necessité de mettre quelques vêtements d'emprunt sur le colosse n'est donc ni une profanation ni un outrage; c'est plutôt un hommage rendu à l'impossibilité de le vêtir à la française avec des habits assez grands et assez pompeux pour lui.

'Et il sera fait bien d'autres traductions de COMME IL VOUS PLAIRA. *La mienne n'aura pas d'autre mérite que celui d'avoir été* OSÉE *la première.'—*

Es ist echt weiblich, daß beide Damen, die Französin wie die Dänin, vor allem darauf bedacht sind, Celia's Zukunft sicherzustellen; und wenn beide für diesen Zweck den Menschenfeind (unter echtem oder falschem Namen) verwenden, so folgt daraus nicht, daß George Sand bei Sille Beyer eine Anleihe gemacht habe, vielmehr läßt sich die Übereinstimmung einfach dadurch erklären, daß unter den vorhandenen Personen in der That kein andrer Mann zur geeigneten Verfügung stand. Für den Schauspieler gewinnt überdies die Rolle an Wert, wenn er eine solche innere Wandlung stufenweis zu entwickeln hat; und die Zuschauer nehmen größeren Anteil an dem Menschenfeinde, der sich durch Liebe widerwillig bekehren läßt. Jacques wird nun gleich im ersten Akt eingeführt und gekennzeichnet: er kommt als Bote des entthronten Herzogs an dessen Tochter Rosalinde, um von ihrem Leben und Ergehen Kunde zu bringen. Sie erkennt in ihm den einst lustigen, leichtlebigen Kavalier vom Hofe ihres Vaters; aber auch der regierende Fürst hat ihn erkannt, er sah, daß Rosalinde ihm einen Brief zustellte (an den Vater), und so argwohnt er eine Verschwörung. Dies der Grund zu Rosalindens Verbannung; sie will den Vater aufsuchen, Celia trennt sich nicht von ihr, und Jacques begleitet beide nebst dem Narren auf der Flucht in's Waldgebirge. Seine Aufmerksamkeit für Celia verrät sich schon hier, sie tritt deutlich hervor in der Sorge, als Charles der Ringer gegen Ende des zweiten Akts mit Bewaffneten im Walde erscheint, um die Flüchtlinge in ein Kloster zu bringen. Nun hat Jacques in halbverfallener Waldhütte, die sein Eigentum ist, einen alten Diener (Käthchens Vater) eingesetzt: Dort soll Celia unter seinem Schutze geborgen sein. Als Orlando sich von dem Philosophen eine Anweisung zum Versemachen erbittet, wird dieser eifersüchtig, weil er ihn in Celia verliebt glaubt. Der Schluß, nach befriedigender Lösung aller Wirren, spielt zwischen Jacques und Celia; er wagt keine Erklärung, sie zwingt ihn durch eignes Entgegenkommen, ihr seine Liebe offen und feurig zu bekennen. So ruht auf diesem Paar der eigentliche Schwerpunkt des Stückes; Orlando und Rosalinde treten dagegen in den Schatten. Rosalinde, als Page verkleidet, giebt sich ihrem Vater sehr bald zu erkennen; auch Orlando erkennt sie sofort, ohne ihr das zu sagen, er benutzt vielmehr die Verkleidung, um seine Liebe desto unbefangener auszusprechen: ein wirkungsvoller Gewinn für die Handlung zwischen den beiden. Der Schluß bringt noch eine nicht gerade glücklich erfundene Prüfung, welche Rosalindens Vater mit Orlando

anstellt, bevor er ihm die Hand der Tochter gewährt. Oliver nämlich — für den, nach seiner Entlassung als Liebhaber, keine Besserungsvorrichtung mehr notwendig ist — erscheint mit dem alten Adam, dessen Hände gefesselt sind, und beschuldigt diesen, daß er ihm Geld gestohlen, um Orlando's Flucht zu unterstützen. Jacques und Charles entlarven den Bösewicht, Orlando erhält Gelegenheit, sich glänzend zu bewähren, indem er für den Bruder großmütig eintritt und ihm dadurch Straflosigkeit erwirkt. Die Wandlung des unrechtmäßigen Herzogs ist noch weniger begründet als in der Urschrift; durch Oliver sendet er an den vertriebenen Bruder ein eigenhändiges Schreiben und „macht darin seinen Frieden mit sich selbst," indem er einfach abdankt und jenen wieder einsetzt. — Das Paar Probstein-Käthchen findet sich nur, um getrennt zu werden. Wilhelm ist ein stattlicher Bursch, dem der Mut nicht fehlt: deshalb fürchtet ihn der Narr und sucht sich ihm überlegen zu zeigen, was für den Augenblick gelingt (Shakspere V, 1). Dann aber wird Käthchen von Jacques belehrt, daß dem Narren nicht zu trauen sei, sie verabschiedet sich fürerst mit einer Ohrfeige von ihm, und als schließlich ihre Wahl auf Wilhelm fällt, ist Probstein der völlig Eingeschüchterte. — Das schäferliche Liebespaar Silvius und Phöbe wird ganz beseitigt. Neben diesen beiden Personen fallen noch aus: Corinnus, Ehrn Olivarius, Dennis, le Beau, Jacob de Boys, sowie sämtliche Gesangsstücke. In jedem der drei Akte (die von gleicher Länge sind) giebt der einheitliche Schauplatz ein malerisches Bild.

Akt I: Rasenplatz vor'm Schlosse des Herzogs, mit Bänken und Altan für den Hof, im Hintergrunde Pfahlzaun, der den Ringplatz abgrenzt; überall festlicher Aufputz, Wimpel und Fahnen für das bevorstehende Kampfspiel. Dieses wird dann spannend herausgearbeitet (ohne die zerbrochenen Rippen der drei Brüder).

Akt II: Ardennerwald. Bäume und Felsen, ein Bach unter Weiden, vorn alte Eichen, darunter Steinsitz, weiter zurück steil nieder führender Fußsteig. Den Höhepunkt zum Abschluß bildet Celia's Rettung vor den herandringenden Verfolgern.

Akt III: Ardennerwald. Ärmliche Hütte zwischen Trümmerresten, buschbewachsene Felsen mit dem Durchblick in dichten Wald. Links vorn Steinbank unter einem Baum; im Hintergrunde Schlucht, durch welche sich der Pfad auf die Bühne herabsenkt.

So erhalten wir hier ein neues Gebäude, nach heutigen Bühnenregeln auf Shakspere'scher Grundlage von geistvoller Hand ausgeführt. George Sand arbeitete für französische Zuschauer — da mag sie mit ihrem Verfahren nicht Unrecht haben; diesseits der Vogesen stehen wir freilich Shakspere gegenüber, auf etwas anderm Standpunkt. Ich bin kein abgesagter Gegner der Umarbeitung, sobald sie sich als Notwendigkeit erweist, damit völlig Unzeitgemäßes oder heute Unmögliches beseitigt werde; allein bei „Wie es Euch gefällt" kann ich solche Notwendigkeit nicht einräumen, weil die Erfahrung gezeigt hat, daß dem Lustspiel auch minder gewaltsames Einschreiten noch immer einen freundlichen Bühnenerfolg in Aussicht stellt.

X.

Sheridan's „Lästerschule" seit hundert Jahren.

Richard Brinsley Sheridan wurde geboren zu Quilca nächst Dublin am 30. October 1751; schon im sechsten Jahre kam er nach England, besuchte die Schule zu Harrow und widmete sich dann der Rechtswissenschaft. Als aber Garrick 1776 von der Leitung des Drurylane-Theaters zurückgetreten war, übernahm er dieselbe zusammen mit den Herren Linley und Ford. In's Parlament gewählt (1780) bewährte sich Sheridan als gewandter, witziger Redner; er bekleidete verschiedene Ämter. Völlig zerrüttete Verhältnisse führten seinen Tod herbei am 9. Juli 1816, ihm wurde ein Grab im „Poetenwinkel" der Westminster-Abtei.

Sheridan's Reden erschienen gesammelt London 1816, 5 Bände; seine dramatischen Werke (herausgegeben von Thomas Moore), London 1821, 2 Bde., sind die folgenden:

1. The Rivals, Lustspiel in 5 Akten (1773) — hatte, bei der ersten Aufführung im Coventgarden-Theater, einen so zweifelhaften Erfolg, daß es nur einmal wiederholt werden konnte.
2. St. Patrick's Day, or: The scheming Lieutenant, Posse in 2 Akten (1775) — zum Benefiz des Schauspielers Clinch verfaßt und gegeben.
3. The Duenna, komisches Singspiel in 3 Akten (1775) — mit 64 Wiederholungen gleich nach seinem Erscheinen, Garrick hatte das Stück abgewiesen.
4. A Trip to Scarborough, Lustspiel in 5 Akten (1776) — mit Benutzung von Vanbrugh's erstem, sehr beifällig aufgenommenen Lustspiel: The Relapse, or: Virtue in Danger.
5. The School for Scandal, Lustspiel in 5 Akten (1777) — mit unerhörtem Beifall aufgenommen. Nach der ersten Vorstellung wurde das Soufflierbuch vermißt, ohne Zweifel war es in feindseliger Absicht

entwendet. Allein die Schauspieler traten früh am nächsten Tage zusammen, und aus den Einzelrollen ward schleunigst eine neue vollständige Handschrift hergestellt, sodaß die Wiederholung keinen Aufschub erlitt.

6. The Camp, Singspiel in 2 Akten (1778). Ausgestattet mit allem Glanz, der die verschiedenen geschickt behandelten Zustände des Lagerlebens erläuterte, blieb das Stückchen während zweier Spielzeiten in Gunst bei den Zuschauern.
7. The Critic, or: Tragedy rehearsed, satyrisches Lustspiel in drei Akten (1779); — die Hauptpersonen waren dem Leben entnommen.
8. Robinson Crusoe, or: Harlequin Friday, Pantomime mit Gesang (1781); — Sheridan selbst soll einmal die Rolle des Harlequin Friday übernommen haben, als deren Darsteller Joseph Grimaldi sich plötzlich krank melden ließ.
9. Pizarro, Trauerspiel in 5 Akten — bearbeitet nach dem Kotzebueschen Stück: „Die Spanier in Peru." Sheridan verstand kein Deutsch, mit fremdem Beistand hatte er Kotzebue noch überbombastet, aber Ausstattung und Musik wirkten zusammen mit stimmungsvollen Zuthaten — Bonaparte wollte damals England überfallen —: so wurde das gedruckte Stück 30 000 Mal verkauft.

In der Tauchnitz'schen Ausgabe von Sheridan's dramatischen Werken fehlen die vorstehenden Nummern 6 und 8, bei denen Sheridan als Verfasser bestritten ward; alle übrigen Stücke bringt dieselbe vollständig; außerdem Widmungen, Prologe, Epiloge, dazu des Verfassers Verse „To the Memory of Garrick."

The School for Scandal ist nicht allein Sheridan's bedeutendste Bühnen-Leistung, sie zählt auch zu den besten englischen Lustspielen und übt ihre Anziehungskraft in England noch heute unvermindert. Vor einigen Jahren wurde das Stück auf einer der kleineren Londoner Bühnen, dem Adelphi-Theater (Strand), während der ganzen Spielzeit fortdauernd wiederholt, und zwar unter solchem Zudrang, daß es schwer hielt, einen Platz zu bekommen. Diese ewige Jugend verdankt der Lästerschule der Treue des Sittenbildes, welches darin entrollt wird, dem leichten gefälligen Stil, der scharfen Zeichnung, und nicht zum Mindesten den beiden glänzenden, stets durchschlagenden Auftritten: bei Charles Surface im Bildersaal, bei Joseph Surface in der Bibliothek; daneben besteht dann die ewige Jugend der Lästerschule und ihre welt-

umfaſſende Eigenſchaft. Vom Standpunkte der Bühnenkunſt bleibt mancherlei zu wünſchen übrig, aber man darf nicht außer acht laſſen, daß dieſe vor hundert Jahren mit großer Sorgloſigkeit behandelt wurde, daß die Zuſchauer da kaum eine beſcheidene Forderung ſtellten. Das Stück enthält zwei verſchiedene, nur ganz loſe verknüpfte Handlungen; die Akteinteilung iſt ziemlich willkürlich; ſo z. B. unterbricht der fallende Vorhang am Schluß von Akt II einen Auftritt, der bei Beginn von Akt III genau auf demſelben Punkte fortgeſetzt wird; und die nämliche Läſtergeſellſchaft treibt ganz die nämliche Beſchäftigung in zwei verſchiedenen Scenen (I, 2 und II, 2), welche ſich wiederum faſt von ſelbſt zuſammenſchließen. Für dieſe wie für jene Trennung fehlt jeder erſichtliche Grund, es entſteht dadurch nur ein willkürlicher und darum doppelt ſtörender Wechſel, ſodaß die 5 Akte 14 verſchiedene Schauplätze aufweiſen. Daran ſind die Engländer gewöhnt durch Shakſpere; aber Shakſpere durfte dieſerhalb geringere Bedenken haben, weil er mit den Sprüngen der Handlung — von Norden zum Süden, oder aus einem Weltteil in den andern und wieder zurück — wenigſtens nur die Einbildungskraft ſeiner Zuſchauer in Anſpruch nahm, während dieſe Sprünge ſich auf unverändertem Schauplatz vollzogen.

Zu der Zeit, als Sheridan's Luſtſpiel erſchien, lebte in London Johann Daniel Siegfried Leonhardi. Geboren um das Jahr 1740 in Berlin, ward er als Rechtsſtudent in Halle (1759) Freimaurer; ſpäter finden wir ihn in Hamburg mit kaufmänniſchen Arbeiten und Sprachunterricht beſchäftigt. Von hier überſiedelte er für längere Zeit nach London, verſchwand aber dann, nebſt einer Summe Geldes aus der Freimaurerkaſſe und ſtarb zu Petersburg. In London ſchrieb Leonhardi Berichte für die Hamburger Zeitung und überſetzte eine Reihe von Stücken aus dem Engliſchen, welche handſchriftlich an die deutſchen Bühnen verkauft wurden. Zu dieſen Stücken gehörte auch Sheridan's Luſtſpiel. Die Überſetzung folgt der Urſchrift nicht allzu wörtlich: es finden ſich Striche, Zuſätze, ſonſtige Änderungen, welche aber minder erheblich ſind; dagegen iſt die Reihe der wechſelnden Schauplätze beibehalten, nur zwei unweſentliche wurden beſeitigt. Den Ort der Handlung verlegt der Überſetzer nach Deutſchland, er bemüht ſich demgemäß, auch die bezeichnenden Namen zu übertragen. Dieſe lauten bei ihm: Der Baron (Sir Peter Teazle); die Baroneſſe (Lady Teazle): der Obriſte von Buſchdorf (Sir Oliver Surface): Jacob von Buſchdorf; Karl von Buſchdorf; Herr von Groldorf (Crabtree); Herr von Afterwitz (Sir

Benjamin Backbite); Körner (Bowley); Schlange (Snake); Sorgenfrei (Careleß); Frau von Spötter (Lady Sneerwell); Frau von Reinfeld (Mrs. Candour).

Nach dieser Handschrift geschah die erste deutsche Aufführung in Berlin am 5. Juni 1780. Der Theaterzettel brachte folgende Einführung:

„Dieses ist eines der neuesten Stücke der englischen Bühne, das, vermöge seiner nach dem Leben geschilderten Charaktere, seiner Moral, seines Witzes, gegenwärtig in London so vielen Beifall gefunden. Wir danken es dem edeldenkenden Freunde, der uns von London mit diesem Manuscripte bereichert. Da die Rollen bestmöglichst vertheilt sind, so erwarten wir den Beifall eines gnädigen und hochgeneigten Publicums."

Darauf folgte die Aufführung in Hamburg am 23. März 1781 und in Mannheim am 26. August desselben Jahres. Der Baron war Iffland, Obrist v. Buschdorf-Beil, Jacob v. Buschdorf-Boeck, Karl v. Buschdorf-Beck. Ein Übersetzer wird nicht genannt, doch erweisen ihn die Personen-Namen. Bei der Angabe des Theaterzettels: „Lustspiel in vier Akten" möchte ich lediglich einen Druckfehler vermuten, denn es ist kaum anzunehmen, daß man von den vier ersten Akten, die ziemlich gleich lang sind, zwei zusammengezogen haben sollte, während der fünfte Akt durch seine größere Ausdehnung eine solche — überdies zu nichts führende — Behandlung von selbst verbietet. Dann erst erschien die Handschrift im Druck:

„Die Lästerschule. Ein Lustspiel des jüngern Herrn Sheridan. Für die deutsche Bühne übersetzt von Leonhardi. Mit einem Titelkupfer[1]). Berlin, bey Christian Friedrich Himburg, 1782 [10 gr.]."

Leonhardi's Übersetzung wurde jetzt durch Friedrich Ludwig Schröder, der von Ostern 1781 bis Januar 1785 dem Wiener Hofburgtheater als Mitglied angehörte, zunächst für diese Bühne mit kunstverständiger Hand eingerichtet. Es entsprach seinen Ansichten wie denen der Zeit, daß die Handlung nach Deutschland verlegt worden war, allein das Spiel mit der in den Namen liegenden Beziehungen fand nicht seinen Beifall. So heißen bei ihm die Personen: Baron von Ostberg; Baroneſſe von Ostberg; Frl. Amalie von Embden; Frau von Werling (Lady Sneerwell); Frau von Rembach (Mrs. Candour); Obrist Dehnholm (Oliver); Jacob, Karl, seine Neffen; Herr von Graudorf (Crabtree); Herr von Winsen,

[1]) Es zeigt die Versteigerung in der Bildergallerie.

ſein Neffe (Backbite); Herr von Renner (Bowley); Herr Buſchmann (Snake); Herr von Torbay (Carleß). Schröder ſtrich, wo er Breite zu finden meinte, legte zuſammen mit leichter Verbindung und beſeitigte ſolchergeſtalt jede Verwandlung innerhalb des Akts — bis auf eine, die grade im Schlußakt ſtehen blieb und hier beſonders ungünſtig wirkt; die Reden machte er durch kleine Änderungen flüſſiger. So erſchien das Stück am 3. Juni 1782 auf dem Burgtheater mit Schröder als Baron. Bei einer Wiederholung am 15. Juli mußte er, da Brockmann plötzlich erkrankt war, den Obriſten aus dem Stegreif ſpielen und fand in dieſer Rolle nicht minder ungeteilten Beifall. Erſt ſpäter wurde Schröder's Einrichtung gedruckt:

„Die Läſterſchule. Luſtſpiel in fünf Aufzügen. Nach dem Engliſchen des jüngeren Sheridan, von Schröder. (Nach dem Aufführungs-Exemplar des k. k. Hofburg-Theaters.) Wien, Verlag und Druck von J. B. Wallishaußer, 1847."

Einen ferneren Abdruck brachte die Univerſal-Bibliothek unter Nummer 449:

„Die Läſterſchule. Luſtſpiel in fünf Aufzügen von Rich. Brinsley Sheridan. Überſetzt von Schröder. Leipzig, Verlag von Philipp Reclam jun."

Bei dieſen beiden Ausgaben wäre der Titel dahin zu berichtigen: „Überſetzt von Leonhardi, für die Bühne eingerichtet von Schröder." Grade der Umſtand, daß Schröder hier eine fremde Arbeit zu Grunde gelegt hatte, veranlaßte ihn ohne Zweifel, das Stück in die ſpäter durch ihn veranſtaltete „Sammlung von Schauſpielen für's Hamburgiſche Theater. 4 Bde. Schwerin und Wismar, 1790" nicht mit aufzunehmen, wie es denn auch in ſeinen „Dramatiſchen Werken" (herausgegeben von E. v. Bülow, Berlin, 1831) keine Stelle fand.

Eine ſelbſtändige Arbeit brachte die „Klaſſiſche Theater-Bibliothek aller Nationen" unter Nummer 30:

„Die Läſterſchule. Luſtſpiel in fünf Akten von R. B. Sheridan. Stuttgart, Carl Hoffmann, 1868."

Hier iſt wiederum im Fortgang der Handlung keine Abweichung von Sheridan. Die Überſetzung erweiſt ſich als ziemlich ungelenk; mancherlei Änderungen und Umſtellungen im Geſpräch zeigen eine beſtimmte Abſicht zu verbeſſern, ſie ſind aber nicht grade glücklich zu nennen. Die Übertragung der engliſchen Namen nach ihrer Bedeutung wird auf's Neue verſucht: Baron Ziſchel; Graf Flachberg, Major a. D.

(Oliver); Holzapfel, Kommerzienrath (Crabtree); Baron Ruckenbeißer (Backbite); Wolf, Rentier (Bowley); Dr. Schlange, Advokat (Snake); Sorglos, ein Parasit (Careleß); Herr von Humper (Sir Harry Bumpers); Frau von Höhnisch (Lady Sneerwell); Fräulein Ehrlich (Mrs. Candour).

Noch lag mir vor das handschriftliche Regiebuch des Karlsruher Hoftheaters, nach der beigeschriebenen ersten Besetzung etwa vom Jahre 1830 — damals war Joseph Freiherr von Auffenberg Intendant. Der Titel lautet:

„Die Lästerschule. Ein Lustspiel in fünf Akten des jüngern Herrn Sheridan. Für die deutsche Bühne übersetzt von Leonhardi."

Es ist das ein wunderliches Machwerk. Die Namen der Personen sind aus Leonhardi übernommen, der Gang des Stückes zeigt durchweg Schröder's Bearbeitung, die Worte hat ein unbekannter Johann Ballhorn behandelt. In erster Linie wird zwar der Schröder'sche Ausdruck beachtet, daneben aber finden sich Zusätze aus Leonhardi, aus der Urschrift, sogar aus eignen bescheidenen Mitteln, diese nicht ohne empfindsame Anwandlungen. So werden Breiten, die glücklich beseitigt waren, wieder hergestellt, selbst noch breiter ausgeführt, und erst dem späteren Regisseur blieb es vorbehalten, seinen Rotstift abermals reinigend zu handhaben, was er denn auch rücksichtslos ins Werk setzte.

Das Lustspiel, dessen Form sich veraltet zeigte, begann allmählich von den Brettern zu verschwinden, wenn nicht die wirksamen Rollen durch wirksame Darstellung es hier und da noch erhielten. Zur Wiederbelebung erschien:

„Schleicher und Genossen, oder: die Lästerschule. Lustspiel in fünf Aufzügen, mit freier Benutzung des Stoffes von Sheridan's: „School for Scandal" von Rudolf Genée. Verlag der Theater-Buchhandlung von A. Kühling, Berlin o. J."

Das Stück spielt in einer deutschen Hauptstadt. Die Personen sind: Joachim Balders (Sir P. Teazle); Anna, seine Gattin; Marie, sein Mündel; Karl und Joseph von Steinberg; Florian von Steinberg, ein reicher Fabrikant aus Amsterdam (Sir Oliver); Hofräthin von Wendel, Wittwe (Lady Sneerwell); Frau Secretair Klingelein (Mrs. Candour); Kommissionsrath Krapf (Crabtree); Dr. Speiling, dessen Neffe (Backbite); Krakauer, ein jüdischer Mäkler (Moses); Guthmann, ein alter Diener des Hauses Steinberg (Bowley); Merck, im Dienste der Frau von Wendel (Snake); Flunker, Grund, Selmer, Schwenk, Karls Freunde, — also sämtliche Personen Sheridan's, dem auch die all-

gemeine Führung der Handlung folgt. Aber diese ist in einen andern Gesellschaftskreis verlegt, und dadurch gewinnen die Reden eine andere Färbung. Im Einzelnen bewegt sich der Bearbeiter durchaus selbständig: die Auftritte sind teils neu, teils anders gewendet und vielfach anders geordnet. Als entschiedener Gewinn muß es bezeichnet werden, daß die persönlichen Pläne der Hofrätin (Lady Sneerwell) gegen Karl mehr in den Hintergrund treten, daß sie mithin die Haupthandlung weniger durchkreuzen; allerdings ist dadurch eine Verwandlung (Akt I) bedingt. In der berühmten Bibliothekscene weiß Karl es zu verhindern, daß Balders (Sir Peter Teazle) die Anwesenheit seiner Gattin erfährt, diese letztere bekennt nun selbst dem Gatten ihre Schuld, und das führt zur Aussöhnung Beider.

Die meinerseits versuchte Bearbeitung[1]) hat Ort, Zeit, Namen der Urschrift, desgleichen die Führung der Handlung beibehalten: mir will Stimmung und Färbung der Zeit nicht unwesentlich erscheinen für die Bühnenwirkung. Sodann wurde Einheit des Schauplatzes in jedem Akt hergestellt; die zwei Haupthandlungen, statt neben einander sich abzuspielen, erhielten eine feste Verbindung, wodurch auch Akt III den schärferen Abschluß gewann.

[1]) Erste Aufführung in Karlsruhe am 3. October 1878.

XI.

Spaniſche Schauſpiele in Deutſchland.

Faſt um dieſelbe Zeit, als Shakſpere der deutſchen Bühne durch Schröder gewonnen ward, fanden dort ſpaniſche Schauſpiele den erſten Eingang — freilich nicht mit der gleichen Wirkung eines mächtigen, weitgreifenden Ereigniſſes, vielmehr in ruhigem Verlauf.

Der Pariſer Advokat Simon Nicolas Henry Linguet[1]) veröffentlichte 1770 vier Bände ſpaniſcher Komödien in franzöſiſcher Übertragung. Sie enthielten: „1, La Constance à l'épreuve; 2, Le précepteur supposé; 3, Les Vapeurs; 4, Il y a du mieux; 5, Le Viol puni; 6. La Cloison; 7 Le défier des apparences; 8, La Journée difficile; 9, On ne badine point avec l'Amour; 10, La Chose impossible; 11, La Ressemblance; 12, L'Occasion fait le Latron; 13, Le Sage dans sa retraite; 14, La Fidelité difficile; 15, Le Fou incommode; avec les Intermèdes: a, de Melons & de la Femme tétue; b, des Bignets; c, du Malade imaginaire; d, de la Relique; e, de l'Ecolier magicien."

Hiernächſt erſchien:

„Spaniſches Theater. Aus dem Franzöſiſchen überſetzt. Braunſchweig. Im Verlage Fürſtl. Waiſenhaus-Buchhandlung, 1770.1771." 3 Bde.

Der Vorbericht iſt unterſchrieben: „Braunſchweig, 20. April 1770," der Überſetzer wird nicht genannt: Reichard's Gothaiſcher Theaterkalender[2]) bezeichnet als ſolchen: J. F. W. Zachariä[3]). In dem Vorbericht des deutſchen Herausgebers (zu Bd. I) heißt es: „Als wir die

[1]) Geb. 1736 zu Rheims, Advokat von Ruf am Pariſer Parlament, aber als ſtreitſüchtig gefürchtet von ſeinen Amtsgenoſſen, wie in Gelehrtenkreiſen, ſchrieb Verſchiedenartiges, wurde hingerichtet in der Revolution 1794. (Vgl. „Anecdotes Dramatiques. Paris, 1775." III, 307.)

[2]) Auf das Jahr 1778. S. 174.

[3]) Geb. 1726, Lehrer am Carolinum in Braunſchweig 1748; bekannt durch ſeine „ſcherzhaften Heldengedichte". (Geſammelte Schriften, Braunſchweig 1763—65. 9 Bde.)

Stücke, die uns Herr Linguet aus dem Spanischen liefert, zu lesen anfingen, so wußten wir aus eignen und sehr unläugbaren Erfahrungen, wie wenig man sich auf die Treue eines französischen Übersetzers zu verlassen habe. Die Stücke reizten indes unsere Aufmerksamkeit, sie gefielen nicht nur uns, sondern auch andern Personen, von deren Geschmack wir versichert waren; wir wurden veranlaßt, die Gegenwart der Ackermann'schen Schauspieler-Gesellschaft zu nutzen und ein Paar von diesen spanischen Stücken auf dem hiesigen Theater zu versuchen[1]), und dieses erweckte zuerst den Gedanken, die ganze Übersetzung von des Herrn Linguet Theater zu übernehmen."

Das ist insofern ungenau, als nur 12 größere Stücke (statt 15) übersetzt sind. Reichard's Theaterkalender berichtet[2]):

„Beytrag zum spanischen Theater, Hamburg und Riga, 1771. 8. Gärtner[3]) liefert hier aus dem Linguet die übrigen Stücke nach."

Auch dies ist ungenau: Gärtner bringt (nach der Inhaltsangabe) nur hinzu — ein größeres Stück und vier Zwischenspiele, mithin fehlen von den Linguet'schen Stücken noch 2 größere und 1 Zwischenspiel.

Zachariä's Vorbericht sagt weiter: „Wir können freilich nicht entscheiden, da wir die spanischen Originale nicht besitzen, und spanisch verstehen, ob Herr Linguet getreu übersetzt habe, oder nicht; wir wollen sogar gern zugeben, wie er in seiner Vorrede nicht undeutlich gesteht, daß er mit seinem Originale nach französischer Art ziemlich eigenmächtig verfahren haben mag; dies ist indessen, seiner Versicherung nach, vornehmlich in Kleinigkeiten und Nebenumständen, und hier und da im Dialog geschehen. — Uns bleibt doch noch das kleine Verdienst, daß wir durch unsere Übersetzungen unseren Landsleuten zuerst den Vorschmack von dem spanischen Theater gegeben haben. — Bei der Übersetzung haben wir uns nicht auf sclavische Art an den französischen Ausdruck gebunden, und sie so einzurichten gesucht, daß die Stücke auf unsern deutschen Schaubühnen aufgeführt werden konnten."

Durch die dreizehn größeren Stücke sind sechs Dichter vertreten; ihre Thätigkeit umfaßt etwa hundertunddreißig Jahre (1575 bis 1705),

---

[1]) Schröder spielte den „Grazioso".

[2]) a. a. O.

[3]) K. Chr. Gärtner, geb. 1712, Professor am Carolinum 1747, gest. 1791.

aber diese Jahre bilden die Blütezeit des spanischen Schauspiels. Zu den Stücken haben beigesteuert:

Lope de Vega (3); Die Sclavin ihres Liebhabers; Die übertriebene Delicatesse; Der vermeinte Informator;

Calderon (4): Der Vorschlag, oder: Verwirrung über Verwirrung; Es geht erwünscht; Die Liebe versteht keinen Spaß; Die bestrafte Entführung (Richter von Zalamea, hier als Lustspiel bezeichnet);

Moreto (3): Die unmögliche Sache; Gelegenheit macht Diebe; Die Ähnlichkeit;

Fragoso (1): Der Weise auf dem Lande;

Candamo (1): Der Zweikampf mit seiner Geliebten;

Antonio de Solis (1): Der beschwerliche Narr.

Das „Spanische Theater" giebt uns also eine zweimalige Bühnenbearbeitung — durch Linguet und Zachariä. Die getroffene Auswahl ist nicht durchweg glücklich zu nennen; der Zeit entsprechend trägt die Sprache, überall Prosa, ein recht hölzernes Gewand. In den Ackermann-Schröder'schen Verzeichnissen der Aufführungen[1]) finden sich fünf von den dreizehn Stücken genannt. Eines derselben hat so seltsame Wandelungen und Wanderungen erfahren, daß es sich verlohnt, seinen Spuren nachzugehn.

„La chose impossible — Die unmögliche Sache[2])" lautet der nüchterne Titel bei Linguet-Zachariä; der ursprüngliche Verfasser war Lope de Vega, mit dem vollen Namen genannt: Frey Lope Felix de Vega Carpio[3]). Geboren 1562 und früh verwaist, wurde Lope zuerst Soldat, dann Student in Salamanca, später Sekretär im Dienste vornehmer Spanier und wiederum Kriegsmann auf der „unüberwindlichen Armada"; manches Abenteuer — in der Liebe und im Kriege ward bestanden, nachdem ihm zwei Frauen gestorben, wählte er endlich, ein hoher Vierziger, den geistlichen Stand und erreichte die Würde eines apostolischen Protonotars bei dem Erzbistum Toledo. Nun erst verbreitet sich in immer weiteren Kreisen sein Ruhm als Dichter, er wird der gefeierte Liebling des spanischen Volkes. Wer das höchste Schöne ausdrücken will, der verbindet es mit seinem Namen: man spricht von

---

[1]) F. L. Schröder, von Meyer. IIb, 51 ff.

[2]) Spanisches Theater. II, 1.

[3]) Schack, Gesch. der dram. Litteratur und Kunst in Spanien. Frankfurt a. M. 1854. II, 152.

einer Lope-Rose, von einem Lope-Brillant. Der Dichter starb 1635, er hatte Schauspiele geschrieben — mehr als Sand am Meere, wenigstens waren auch sie nicht zu zählen. Nur der kleinste Teil davon erschien im Druck, die Handschriften verzettelten sich oder sie liegen vergraben im Bibliothekenstaub; aber volle fünfzehnhundert Schauspiele (kleinere Zwischenspiele nicht gerechnet) dürfen als sicher gelten; dabei sind manche Wiederholungen unvermeidlich.

Lope de Vega nannte sein Lustspiel, von dem hier die Rede ist: El Mayor imposible (das Unmöglichste von Allem.) Ludwig Braunfels gab eine deutsche Übersetzung desselben[1]), die den Meisterwerken der Schlegel, Gries, Malsburg würdig zur Seite steht; ja, sie übertrifft diese noch in einem Punkt. Schlegel und seine Nachfolger hatten es versucht, die spanische Assonanz, welche sich durch manches Hundert Verszeilen fortzieht, auf gleiche Weise deutsch wiederzugeben. Allein die spanische Assonanz bringt vorwiegend in zwei Silben zwei volle Vokale, die deutsche dagegen sieht sich in der zweiten Silbe meist auf das flüchtige e hingewiesen. Aus diesem Grunde blieb Mühe nnd Kunst der Übersetzer fruchtlos; die deutsche Assonanz wurde auch dem geübten Ohre kaum bemerkbar, der Zweck war mithin verfehlt. Braunfels hat nun mit doppelter Kunst und Mühe nicht bloß die Assonanzenreihen wiedergegeben, er hat dieselben zugleich fortlaufend gereimt, so daß sie voll ins Ohr fallen.[2]) Das Lustspiel El Mayor imposible zählt zu den besten des fruchtbaren Lope durch festes Knüpfen und leichtes Lösen der mannigfaltigen Knoten. Und sein Inhalt?

„In Neapel war die Königin Antonia von einem verzehrenden Fieber heimgesucht; das machte ihr um so mehr Bekümmernis, weil sie unter vielen Freiern dem Prinzen von Aragonien ihre Hand versprochen hatte und seiner Ankunft entgegensah. Nachdem nun alles Wissen der Ärzte sich ohnmächtig erwiesen, ließ sie öffentlich verkündigen, daß der-

[1]) Dramen aus und nach dem Spanischen. Von Ludwig Braunfels. Frankfurt a. M., 1856. II, 1.

[2]) Allerdings war er nicht der Erste mit diesem Versuch, den vor ihm schon G. N. Bärmann und C. Richard (Calderon's Schauspiele. Zwickau, Gebr. Schumann, 1824—1827. 12 Bdchn.) angestellt hatten; aber er war der Erste, dem dieser Versuch durch den leichten Fluß seiner Verse gelang. Jene Übersetzungen brachten auch die deutschen Assonanzen a—u, e—a, o—i, a—o, u—a, e—i in nicht gewinnender Weise; denn abgesehen von der unvermeidlichen Gezwungenheit wird eine unerträgliche Schwerfälligkeit dadurch herbeigeführt, daß die weit überwiegende Mehrzahl dieser volleren Assonanzen aus Spondäen besteht.

jenige, welcher die Krankheit zu bannen vermöchte, eine reiche Belohnung erhalten sollte. An den Tagen aber, wenn das Fieber sich nicht einstellte, veranstaltete die Königin anmutige Festlichkeiten, bei denen Dichtkunst, Schauspiel, Tanz und Gesang um den Preis stritten, und ihre Ritter waren dann eifrig bemüht, Rätselspiele oder Liebesgedichte abzufassen, welche von ihnen vorgetragen wurden, um die Königin zu erheitern. Unter diesen Rittern befand sich auch Roberto aus einem der vornehmsten Geschlechter, welches mit dem Kronfeldherrn von Aragonien in naher Verwandtschaft stand; und Roberto hatte eine Schwester Namens Diana bei sich zu Hause, denn ihre Eltern lebten nicht mehr, die war sehr schön und klug, aber zugleich stolz und keck. Nun begab sich's bei einem der Feste, daß die Königin verlangte, ein Jeder sollte erklären, was ihm in der Welt als das Unmöglichste erschiene. Da wußten denn die Ritter nach der Reihe gar verschiedene Dinge zu nennen, bis endlich die Königin sagte, sie hätten allesamt nicht das Richtige getroffen; das Unmöglichste sei, ein Weib zu hüten, in dessen Herzen die Liebe wohne. Dagegen stritt aber Roberto und meinte, daß vielmehr Folgsamkeit und Schwäche die Eigenschaften der Weiber wären. „Ich habe eine Schwester," fuhr er fort, „welche die Pflichten ihres Standes zu erfüllen weiß und darum keinen Dank verdient. Aber wenn sie auch nicht selber ihre Ehre hütete, so würde ich's doch zu verhindern wissen, daß selbst der Schlaueste ihr nahen könnte." Ihm widersprach alsbald Lisardo; der war ein stattlicher Mann, noch in jugendlichem Alter, und der Königin vertrauter Rat. So verfocht er denn eifrig die Behauptung, daß ein Weib, welches in Wahrheit liebe, unmöglich zu hüten sei; und seine Herrin sprach ihm heimlich zu, er solle, um Roberto zu bestrafen, dessen Schwester Diana erobern. Lisardo verhieß ihr das gern, denn er hatte schon ein Auge auf die schöne Diana geworfen. Als Roberto an dem Abend vom Hofe heimging, war ihm der Vorfall nicht angenehm; er berichtete ihn gleich seinem alten Hofmeister Fulgencio, der noch bei ihm wohnte, und beauftragte diesen, daß er Niemand, wer es auch sein möge, in das Haus einlasse, mit dem Hinzufügen, seiner Schwester solle die Sache verborgen bleiben. Der alte Fulgencio war indessen anderer Ansicht, darum erzählte er im Gegenteil Dianen den ganzen Hergang, damit sie der Königin zeigen solle, ihre Tugend zu besiegen, sei unmöglich; und zu gleicher Zeit warnte er sie vor Lisardo, der durch die Vorzüge seines Körpers und Geistes ein gar gefährlicher Mann sei. Dadurch wurde aber nur der Eigensinn Dianens gestachelt,

zumal es sie schon verdrossen hatte, daß der vielgepriesene Lisardo ihr bisher keine Aufmerksamkeit schenkte. Indessen befahl Lisardo seinem schlauen Diener Ramon, er solle ihm auf jeden Fall noch an dem nämlichen Abend ein Stelldichein mit Diana verschaffen. Ramon erwiderte, daß dies leicht zu bewerkstelligen sei; er verkleidete sich als vlämischer Händler, und in der Straße, wo Roberto wohnte, rief er die kostbarsten Waren zum Verkauf aus. Diana samt ihrer Zofe Celia wollten die lockenden Dinge in der Nähe sehen, und Fulgencio verstattete dem fremden Händler ohne Bedenken den Eintritt. Der kramte gleich seine Juwelen und Schmucksachen aus, unter denen sich auch ein reich eingefaßtes Bildnis Lisardo's befand. Als Dianen dasselbe wohlgefiel, erzählte der Kaufmann unbefangen, daß es einer Dame bestimmt sei, die Herr Lisardo liebe, und sie heiße Diana, eine Verwandte des Kronfeldherrn von Aragonien. Auf ihren Wunsch ließ er ihr nun das Bild, aber erst nachdem sie dafür ihr eigenes Bild gegeben hatte, denn sie durchschaute längst, welche Bewandtnis es mit dem vlämischen Kaufmann habe. Bald darauf kam Roberto heim, und von steter Sorge gequält, durchsuchte er das Zimmer seiner Schwester; da fand sich Lisardo's Bild, er geriet in den heftigsten Zorn. Diana hatte jedoch nach der Entdeckung schnell ein Briefchen an den Händler abgeschickt, das ihm Weisung erteilte; sie behauptete auf des Bruders Vorwürfe, ihre Zofe Celia habe beim Kirchgange das Bild gefunden, und zu gleicher Zeit hörte man schon, wie draußen auf der Straße das verlorene Bild ausgeschellt wurde, wodurch denn Roberto ganz beruhigt ward, so daß er die Schwester um Verzeihung bat. Noch an dem nämlichen Morgen erschien wiederum Ramon, diesmal in reicher Kleidung als Don Pedro, Stallmeister des Kronfeldherrn von Aragonien, und brachte in dessen Namen zum Geschenk für seinen Vetter Roberto sechs edle Pferde, prächtig gesattelt und gezäunt, welche ihm dienen sollten, wenn die Königin ihre Hochzeit hielte. Zugleich überreichte er ein Schreiben des Kronfeldherrn, daß der Stallmeister auf die Wartung der Pferde bedacht sein müsse: so wurde dieser von Roberto im Hause gastlich aufgenommen. Die Pferde waren ihm aber von der Königin gegeben worden. Für Diana brachte der Stallmeister als Geschenk ein Kästchen, mit Elfenbein und Gold ausgelegt, darin befand sich ein Brief Lisardo's, der ihr dessen Liebe erklärte und dann weiter mitteilte, er müsse sie selber sprechen; zu dem Ende wolle er am nämlichen Abend bei ihr im Hause ihres Bruders sein. Das wurde nun auf diese Weise

angestellt. In der Dämmerung kam Albano, ein Freund Lisardo's, als Lastträger verkleidet, mit dem Koffer des Stallmeisters Don Pedro, den er abstellte und dann wieder fortging. Unter seinem Mantel verborgen schlich sich Lisardo ein, der im Gebüsch des Gartens leicht ein Versteck fand; davon erhielt Diana Kenntnis durch Ramon. Roberto hatte an diesem Abend den Ritter Fenisо zum Nachtessen eingeladen, er versprach ihm die Hand seiner Schwester, weil er meinte, alsdann der lästigen Hüterpflicht am besten überhoben zu sein. Aber Diana sagte, daß sie baden wolle, stand auf vom Nachtessen unter diesem Vorwand und ging, von Celia begleitet, in den Garten, wo sie sich mit Lisardo verständigte. Darauf hieß sie diesen die Kleider ihrer Zofe anziehen, brachte ihn so in das Haus und hielt ihn sieben Tage lang verborgen in einem dunklen Gange. Da hatten die Beiden nun alle Zeit zum Aussprechen, wobei sie sich ihrer Liebe versicherten. Eine Sclavin entdeckte durch Zufall endlich den fremden Mann, aber Lisardo war rasch entschlossen, vermummte sich und erzwang mit Degen und Pistole von den erschrockenen Dienern seinen Ausgang. Roberto, als ihm das berichtet wurde, erklärte seiner Schwester zornig, daß er sie noch heute in ein Kloster bringen werde. Indessen der schlaue Stallmeister Don Pedro wußte dafür schon wieder guten Rat: er bekam auf einmal heftige Krämpfe, und während Fulgencio samt den Dienern sorglich um ihn bemüht war, nützte Diana die Gelegenheit: sie entfloh mit Celia, vermummt und maskiert, aus dem Hause auf die Straße, wo schon Lisardo ihrer harrte. Da kam Roberto des Weges, begleitet von seinem Freunde Fenisо; die Frauen gerieten in tödliche Angst, aber Lisardo erzählte den beiden Männern unverzüglich, seine Begleiterinnen befänden sich auf der Flucht vor einem Gatten, der sie mit thörichter Eifersucht gequält und darum in strengster Hut gehalten habe. Alsogleich boten Roberto samt Fenisо ritterlich ihren Beistand an, sie geleiteten die Drei bis zum Hause Lisardo's. Inzwischen war es dem klugen Ramon gelungen, die Königin durch einen jähen Schreck vom Fieber völlig zu heilen, so daß sie den Prinzen, ihren Bräutigam, in neuer Gesundheit empfangen konnte, als er aus Aragonien ankam. Da stürzte Roberto herein und beschwor die Königin fußfällig um Gerechtigkeit gegen den Räuber seiner Ehre und seiner Schwester, weil er bei der Heimkunft das Haus leer gefunden. Aber Lisardo hatte Diana gleich in den Palast zur Königin gebracht und sie ihrem Schutze empfohlen, so erbat er von dieser jetzt die Hand der Dame. Roberto konnte nichts dawider einwenden, weil

das Geschlecht Lisardo's zu den edelsten zählte, sodaß somit statt Blutvergießens Friede und Einigkeit waltete. Dann empfing der kluge Ramon für seine guten Dienste von allen Seiten den Lohn: Die Königin beschenkte ihn noch reicher als sein Herr Lisardo, und Diana gab ihm ihre Zofe Celia zur Frau. War es doch Ramon gelungen, den Ausspruch der Königin zu beweisen, daß ein Weib zu hüten von allen Dingen das unmöglichste sei."

So etwa könnte die alte Novelle lauten — wenn Lope aus solcher den Stoff seines Stückes geschöpft hätte. Königin Antonia mit ihrem Hofe umfaßt als glänzender Rahmen das Lustspiel, hier wird der Satz aufgestellt, welchen dann die Haupthandlung in reichster Abwechselung weiterspielt, hier endlich schließt sich der Ring durch Vermittelung der Königin.

Nun war in Spanien damals das schriftstellerische Räuberwesen weder unmöglich noch verächtlich — ähnlich wie hundert Jahre später der Nachdruck in Deutschland, wo man das Geschäft sogar „mit Allerhöchstem Kaiserlichen Privilegio und hoher obrigkeitlicher Erlaubniß" betrieb und es „eine nützliche Sache" nannte, durch welche Kunst und Wissenschaft allgemeinere Verbreitung erhalte.[1]) Spanische Dichter nahmen Plan, Begründung, Gedanken, ganze Auftritte sogar aus bekannten fremden Arbeiten und stellten dann, mit eigenen Verbesserungen, ein neues Stück zusammen, ohne die benutzte Quelle zu erwähnen. Der geschickteste und berufenste dieser „Aneigner" ist Augustin Moreto y Cabaña. Er wurde geboren im ersten Viertel des siebzehnten Jahrhunderts; über seine Jugend fehlt nähere Nachricht; in vorgerückteren Jahren erwählte er den geistlichen Beruf, Kardinal Moscoso machte ihn zum Kaplan seines Hauses, auch zum Vorsteher des Hospitals del Refugio, als solcher starb er 1669. Im letzten Willen verlangte Moreto ausdrücklich ein unehrliches Begräbnis auf dem „Acker der Erhenkten"; es bleibt zweifelhaft, ob dieses eigentümliche Verlangen aus allzu demütiger Bescheidenheit hervorging, oder aus Zerknirschung über eine bestimmte Schuld: für die Behauptung, daß der Dichter Balthasar Elisio de Medinilla von seiner Hand gefallen sei, fehlt ausreichender Beweis. Als Schauspieldichter gebot Moreto über folgerichtige Wahrheit, feste Zeichnung, feine Behandlung der Rede; dazu kam gesunde, anmutige Laune und genaue Kenntnis der Bühnenwirkung. So ist nicht zu leugnen, daß die fremden Federn, wenn

[1]) S. S. 70 f.

ihnen eigener Glanz mehr oder minder fehlte, erst unter seiner Hand blendend erglänzten.

Auch des Lopeschen Lustspiels: „El mayor imposible“ hat sich Moreto dreist bemächtigt, um daraus ein eignes herzustellen — diesmal nicht gerade mit dem öfter bewährten Geschick.

Sein Stück heißt:

No puede ser, guardar una muger (Weiber hüten ist nicht möglich).[1]) Der Schauplatz ist nach Madrid verlegt, alle Personennamen sind geändert, Königin und Hof scheiden aus, so daß die Handlung ganz in häuslichen Kreisen vorgeht. Donna Blanka de Peralta veranstaltet die Gesellschaft, welche den Satz: „Weiber hüten ist nicht möglich“, abhandelt; das führt zum Streit zwischen Don Pedro (Roberto) und Don Felix (Lisardo). Nun will aber Donna Blanca, die Braut ihres Vetters Pedro, sich demselben nicht eher vermählen, als bis er von seinem eifersüchtigen Wahne, daß die Weiber strengster Hut bedürfen, geheilt worden sei. Deshalb bittet Blanca den Don Felix, die Heilung zu übernehmen und trotz aller Wachsamkeit Pedro's dessen Schwester Ines (Diana) zu erobern. Diese Änderung ist insofern eine glückliche, weil sie den Rahmen mit der Haupthandlung fester verknüpft, als es bei Lope der Fall war, wo nur Ärger und Widerspruchsgeist der Königin die Begründung bilden. Im weiteren folgt das Ränkespiel dem Plane Lope's, aber Alles ist gröber, gewöhnlicher, der Grazioso (Ramon) tiefer ins Possenhafte herabgezogen. So verwandelt sich der vlämische Kaufmann mit seinem Reichtum glänzenden Schmucks in den Schneider, welcher das Maß nehmen will und Kleiderstoffe vorzeigt. Aus dem Stallmeister des Kronfeldherrn von Aragonien wird ein halbverrückter Mexicaner, der bei Hofe Wichtiges betreiben soll und von seinem in Mexico lebenden Vetter Briefe nebst Geschenken bringt; die letzteren sind im nächsten Kramladen gekauft. Don Pedro's Haus thut sich dem Fremden um so leichter auf, weil dieser angeblich von Herzklopfen und Schwindel befallen wird, wenn ihm abends ein Weib zu Gesichte kommt. Er erzählt (nachdem Pedro das Bild des Don Felix bei Ines gefunden), daß Felix der bestimmte Bräutigam seiner in Mexico lebenden Schwester sei, dessen Bild ihm auf der Straße abhanden gekommen. Damit fällt die hübsche Wendung fort, daß dieses

[1]) Unter diesem Titel übersetzt von C. Richard. Aachen und Leipzig, bei J. A. Mayer, 1826. Die Assonanzen sind gereimt, aber recht unbeholfen — im Einklang mit der ganzen Übersetzung.

Bild draußen ausgeschellt wird, während der Bruder über dasselbe in höchsten Zorn geriet. Am Abend ist Pedro mit dem Fremden im Garten, Beide stürzen auf die Straße, als draußen unter Degenklirren um Hülfe gerufen wird, wo dann Felix durch die offene Gartenthür eintreten kann. Nachdem Pedro entdeckt hat, daß ein Mann sich im Hause befinde, wird ihm Felix als der künftige Schwager des Mexicaners vorgestellt. Um Ines und die Zofe Manuela herauszuschaffen, heißt sie der Grazioso sich verlarven nnd jagt sie dann fort im Verein mit den Wächtern — als zwei leichtfertige Weiber, die sich in sein Zimmer geschlichen und ihn tödlich erschreckt hätten. Schließlich findet Pedro die Schwester nebst der Zofe bei Donna Blanca, er giebt sich besiegt und erkennt an, daß Weiber zu hüten nicht möglich sei.

Damit war in Spanien die Wandlung der Komödie beendet, sie begann nun alsbald ihre Wanderung zunächst nach England. Hier erschien 1668: Tarugo's Wiles, or: The Coffee-house. Comedy by Sir Thomas St. Serfe. Tarugo ist der Grazioso, er leitet auch hier den Verlauf des Stückes, welches auf spanischem Boden blieb. Vielleicht war dies der Grund, daß es bei der Darstellung im Theater des Herzogs von York (nachmals Jacob II.) nicht den Beifall der Zuschauer erhielt, während Kunstverständige ihm Lob spendeten und ganz besonders eine Kaffeehaus-Scene (Akt III) rühmten. Wenige Jahre später bat der Schauspiel-Dichter John Crown den ihm gewogenen König Karl II. um die Verleihung eines Amtes, damit er seine Zukunft gesichert sähe. Der König erteilte gern die Zusage, verlangte aber, daß Crown vorher noch eine letzte Komödie schreiben solle und gab ihm als Stoff Moreto's „No puede ser". Crown ging sofort an die Arbeit, er ließ sich darin nicht beirren, als ihm mitgeteilt wurde, daß derselbe Stoff schon früher auf der englischen Bühne erschienen sei, und beendete bald sein possenartiges Lustspiel: Sir Courtly Nice, or: It cannot be[1]). Die Handlung folgt im wesentlichen dem spanischen Vorbild, aber sie spielt in London, unter Anfügung einiger Personen nebst sonstigen Zuthaten. Alles wird mit überflüssiger Breite ins Possenhafte herabgezogen, die Zeichnung geht bis zum Zerrbild, der Ausdruck leistet das Allerderbste. Sir Courtly Nice, ein alberner Geck, ist der Liebhaber, den Lord Belguard seiner streng gehüteten Schwester Leonora zum Manne geben will; ihr droht Enterbung, wenn sie sich gegen den Willen

[1]) Gedruckt London 1685; zweite Ausgabe, London 1693.

des Bruders verheiratet. Zwischen den Belguards und der Familie des von Leonora geliebten Farewel besteht uralter Haß. Als Leonorens Wächter sind bestellt: eine altjungferliche, stets verliebte Tante, ein Vetter Hothead, der alle Betbrüder haßt, und ein puritanischer Betbruder Testimony; diese Beiden sollen sich gegenseitig im Schach halten. Lord Belguard's Braut, Lady Violante, will sich ihm erst dann vermählen, wenn sein thörichtes Mißtrauen gegen die Frauen geheilt ist; so wird von ihr allein der Plan angegeben — die Rolle des Grazioso übernimmt Crack, ein verlaufener Student. — Am Tage der letzten Probe dieses Lustspiels erlitt König Karl einen Schlaganfall, welcher nach drei Tagen seinen Tod herbeiführte — damit ward Crown's glückliche Aussicht vernichtet. Aber sein Stück gefiel, es erhielt sich lange Zeit auf der englischen Bühne; Sir Courtly Nice war eine der beliebtesten Rollen des bekannten Schauspielers Colley Cibber.

Nachdem hundert Jahre vergangen waren, erschienen fast gleichzeitig zwei Übersetzungen und eine Bearbeitung einer französischen äußerst freien Benutzung des spanischen Stoffes[1]): The Midnight Hour, or War of Wits (ohne Verfasser-Namen) London 1787; Diamond cut Diamond, by Lady Wallace, London 1787 (nicht aufgeführt); The Midnight Hour,[2]) by Elizabeth Juchbald (Schauspielerin), London 1788. Dieses letzte fand Beifall, weil das französische Vorbild mit Geschick bearbeitet und der englischen Bühne angepaßt war.[3])

In Frankreich brachte A. J. Dumaniant (1754 bis 1828): Les Intriguants, ou Assaut de Fourberies, Comédie en 3 actes en Prose[4]). Hier ist Moreto ganz frei benutzt. Die Aufführung (zuerst am 4. Oct. 1786 auf dem Theater des Palais Royal) fand großen Beifall. Eine zweite verbesserte Auflage erschien unter dem Titel: Guerre ouverte, ou Ruse contre Ruse,[5]) sie wurde über siebzigmal wiederholt. Das Stück spielt in Marseille, eine allzu breite Einleitung füllt den ersten Akt. Baron Stanville hat die Hand seiner Nichte Lucile dem jungen Seekapitän Rolland zugesagt. Da führen Erbschaftsangelegenheiten den Marquis von Dorsan nach Marseille, er sieht und liebt Lucile, ohne

[1]) Les Intriguants, ou Assaut de Fourberies, wovon demnächst die Rede sein wird.

[2]) Der wiederkehrende Titel findet in dem französischen Stück seine Erklärung.

[3]) Über die englischen Stücke ist zu vergleichen: Biographia Dramatica.

[4]) Paris 1787, chez Cailleau.

[5]) Paris 1809, chez Barba.

sie gesprochen zu haben, und bittet den Baron, einen Freund seines Onkels, um die Hand der Nichte. Stanville verweigert dieselbe unter Berufung auf die gegebene Zusage. Nun erklärt Dorsan, daß er zu allem fähig sei, um diese Heirat zu hindern und Luciles Neigung zu gewinnen. Stanville gestattet ihm jede List, nur keine Gewalt, er will Dorson Lucile's Hand gewähren, wenn dieser seine Wachsamkeit zu täuschen und Lucile mit deren Einwilligung zu entführen vermag — aber das Endziel ist Mitternacht, weil der Seekapitän noch heute eintrifft. Vom zweiten Akt an steigert sich nun die Handlung ebenso fein als scharf: jeder Anschlag wird entdeckt, um darauf alsbald einen neuen Anschlag zu gründen; mit Entdeckung des letzten glaubt Stanville den Sieg in Händen zu haben — und er hat gerade dadurch Dorsan zum Siege verholfen.

In Deutschland[1]) wurde schon am 1. Juni 1742 auf dem Hamburger Theater dargestellt: „Die Unmöglichkeit, ein Frauenzimmer zu hüten",[2]) und es folgten während der nächsten Monate drei Wiederholungen. Beim Mangel weiterer Nachrichten begründet nur der Titel die Vermutung, daß hier eine Bearbeitung des spanischen Lustspiels vorlag. Fast dreißig Jahre später erschien das „Spanische Theater" in Zachariä's Übersetzung. F. L. Schröder hatte 1771 seine erste Bearbeitung eines fremden Stückes auf die Bühne gebracht, als zweite ließ er 1773 folgen: „Der Ostindier, oder: Die unmögliche Sache", Lustspiel in vier Aufzügen[3]). Es ist eine Bearbeitung des Crown'schen Sir Courtly Nice, welche aus der spanischen Urschrift nichts verwendet hat. Schröder, der später seine Bearbeitungen ganz zu „germanisiren" pflegte, erhielt diesem Lustspiel den englischen Boden, aber er bewährte schon hier seine Bühnenkenntnis aufs glänzendste. Crown's drei Akte sind in zwei zusammengezogen, ganze Auftritte gestrichen, andere verbunden, das Verzerrte wird abgeschliffen, die arge Derbheit beseitigt, knapp und klar tritt der Eingang heraus. Schröder gab den verlaufenen Studenten Williams[4]), der (statt des Grazioso) die Führung der Handlung übernimmt. Zur Darstellung kam das Stück zuerst in Celle am 8. Januar 1773 vor der dänischen Königin Caroline Mathilde; dann wurde es überall gern gesehen und erhielt sich lange auf der Bühne. — Als später Dumaniant's oben erwähnte Umgestaltung des

[1]) [Die Behandlung des Stoffs im Repertoir der Komödianten des 17. Jahrh. hat der Verf. nicht berücksichtigt.]

[2]) F. L. Schröder, v. Meyer, IIb, 41. [Die Angaben des Theaterzettels bestätigen diese Vermutung.]

[3]) Dram. Wke. v. Bülow. I, 55.

[4]) In Mannheim Beil's Rolle.

Stoffes erschien, übersetzte dieselbe Ludwig Ferdinand Huber (Gatte der Therese Huber, Wittwe Georg Forster's) unter dem Titel: „Offene Fehde", Lustspiel in drei Akten[1]). Auch dieses Stück hatte Schröder bereits am 18. Mai 1787 auf seine Bühne gebracht. Eine fernere Bearbeitung: „Der Tausendsasa", welche C. Richard erwähnt[2]), ist mir nirgends vorgekommen.

Wunderlicher noch sind die Schicksale eines andern Lustspiels, welches bei Linguet-Zachariä keine Aufnahme fand. Wer kennt nicht Donna Diana! Die stolze Catalonierin ward endlich besiegt von der Liebe — sie wird nie besiegt von der Zeit; wie vor zweihundert Jahren huldigt ihr Alles auch heute. Aber bunter, romantischer Wechsel begleitete die Fürstentochter, bis es ihr gelang, in Deutschland eine zweite Heimat zu finden.

Als Donna Diana's Vater pflegt Moreto zu gelten; auf seinen Namen beruft sich Karl August West, der ihr bei uns die dauernde Stätte gründete. Wenn auch diese Angabe nicht unrichtig ist, so wird doch neben dem Vater noch der Großvater nebst den Seitenverwandten aufsteigender Linie zu nennen sein, denen Donna Diana manches zu danken hat. Ihr Stammbaum leitet wiederum zurück auf Lope de Vega. Anklänge an den Grundgedanken finden sich schon in dessen folgenden Stücken: La hermosa fea (Die häßliche Schöne[3]). Da ist Ricardo, Fürst von Polen, der aus seiner Heimat gen Lothringen zieht, weil er dort Herz und Hand der schönen Herzogin Estella zu gewinnen hofft. Die weite Fahrt verläuft ohne Abenteuer, aber in Lothringen vernimmt er, daß vor dem Auge der spröden Herzogin noch kein Mann Gnade gefunden hat, daß bis zur Stunde jeder Bewerber mit dem unvermeidlichen Korbe heimgeschickt ward. Die bedenkliche Kunde mahnt zu besonderer Vorsicht. Der Freier aus Polen brütet über Plänen, um dennoch den Sieg zu gewinnen; da kommt ihm der sinnreiche Gedanke: Estella's Eitelkeit und Neugier zu erregen, um auf diesem Wege in ihrem Herzen Verbündete zu erwerben. Ricardo verschwindet nun, ohne sich am Hofe von Lothringen zu zeigen, aber er bringt auch das Gerede herum: als der fahrende Fürst die Herzogin nur von weitem erblickt habe, da sei sie ihm so häßlich erschienen, daß er's für geratener hielt, lieber gleich von dannen zu ziehen. Die

[1]) Mannheim, Schwan 1788; Mit geschickten Kürzungen.

[2]) Vorwort zu „Weiber hüten ist nicht möglich", S. 4.

[3]) Eine deutsche Übersetzung fand nicht statt.

wunderliche Mär beschäftigt alle Zungen, sie kann der Herrin nicht verborgen bleiben, und nun fühlt Estella durch Ricardo's Verschwinden ihre Neugier gestachelt, durch seinen schlechten Geschmack ihre Eitelkeit verletzt, sie hat jetzt nur den einen Wunsch, diesen Abtrünnigen von Angesicht zu sehen, seine Huldigung zu erzwingen. Indessen ist am Hofe der Ritter Lauro erschienen, dessen Gewandtheit das Vertrauen der Herzogin gewinnt. Als geschmeidiger Zwischenträger ihren Absichten dienend, schleicht er sich immer mehr in ihre Gunst, bis endlich Lauro die Maske abwerfen darf, um als Fürst Ricardo die stolze „Hermosa" sein zu nennen.

Ein zweites Stück führt den seltsamen Titel: El perro del hortelano (Der Hund des Gärtners).[1]) Die Erklärung liegt in dem spanischen Sprichwort: Eres como el perro del hortelano (Du bist wie der Hund des Gärtners); dieser findet nämlich selbst keinen Geschmack daran, Kohl zu fressen, und aus Tücke will er nun auch nicht, daß die Ziege ihn fressen soll. Ebenso kann Gräfin Diana, die Heldin des Stückes, ihren Sekretär Theodor, den sie heimlich liebt, nicht zum Gatten erwählen, weil er im Range zu tief unter ihr steht, und nun — gleich dem Hunde des Gärtners — will sie auch nicht, daß die Zofe Marcella ihn als Gatten besitzen soll. Marcella teilt mit ihrer Herrin die Leidenschaft für Theodor, sie glaubt an seine Gegenliebe, weil er sich's gefallen läßt, von ihr geliebt zu werden. Gutmütigkeit hindert ihn, sie aufzuklären, aber sein Herz gehört trotz aller Hoffnungslosigkeit, längst und ganz der Gräfin. So entstehen vielfältige Verwickelungen, bei denen Diana zwischen Stolz und Liebe hin- und herschwankt. Die gewaltsame äußerliche Lösung bedünkt uns freilich — allzu spanisch! Theodor wird durch Betrug zum einstgeraubten Sohne des Grafen Ludovico gestempelt; nun kann Diana (die im Geheimnis ist!) den „jungen Grafen" heiraten, Marcella aber begnügt sich mit der Hand des Haushofmeisters.

Tritt schon in diesen Stücken unverkennbare Ähnlichkeit mit unserm Lustspiel hervor, so ist das noch entschiedener der Fall bei dem folgenden: Los milagros del desprecio (Wunder wirket die Verachtung).[2]) Hier finden wir als handelnde Personen:

---

[1]) Bearbeitet von Braunfels: „Dramen aus und nach dem Spanischen" I, 149 unter dem Titel: „Gräfin und Zofe".

[2]) Deutsch von C. A. Dohrn: Spanische Dramen. Berlin, Nicolai, 1841. II, 1.

Don Pedro Giron
Don Alonso
Don Juan } Verehrer der
Donna Juana de la Cerda.
Donna Beatriz, deren Muhme.
Leonor, Juana's Zofe.
Donna Juana's Oheim.
Hernando, Diener des Don Pedro.

Also die vollständige Gesellschaft unserer „Donna Diana", nur mit dem Unterschiede, daß beide Muhmen: „Laura und Fenisa" hier durch die eine Beatriz vertreten werden. In der Ausführung zeigt sich größere Verschiedenheit: alle Begründung ist mehr äußerlich, alle Fäden sind ohne tiefer gehende Kunst verschlungen. Daneben kommen und gehen die Menschen öfter wie auf Befehl. Solch rohere Behandlung war nicht zu vermeiden, nachdem Lope die Führung den Händen Hernando's anvertraut hatte, denn der ist der „Grazioso"; Don Pedro und Donna Juana hegen kaum andere Gesinnungen als Cesar und Diana, während Muhme Beatriz es unbedenklich findet, vorkommenden Falls Liebe mit Liebe zu erwidern, weshalb sie in das Haus Juana's, wie in eine Heilanstalt, gegeben wird. Nachdem nun Don Pedro (sehr widerwillig) der spröden Juana seine Verachtung, seine nahe Rache erklärt hat, verschärft dies Hernando durch die Mitteilung, daß der Ritter eine andere liebe, daß er sich's bereits angelegen sein lasse, Juana dem Spotte der Welt preiszugeben, indem er sie häßlich nenne und ihr falsches Haar, falsche Zähne nachsage. Als aber Donna Juana, von Eifersucht gepeinigt, den Hernando beschwört, er soll ihr die Glückliche zeigen, welcher Don Pedro jetzt huldige — da schleppt sie der Grazioso bei Nacht, im Platzregen auf und ab durch verschiedene Straßen. Zum Schluß fordert Juana von Pedro den Namen seiner Dame; er stellt als Bedingung, sie soll ihm ihre Hand darauf geben, bei dieser Dame vermittelnd für ihn einzutreten, dann erklärt er: die Hand, welche jetzt in der seinigen ruhe, sei die Hand seiner Dame.

So weit reicht der Stoff, welchen Lope de Vega hergerichtet hat; er wird noch vervollständigt durch den Dichter Tirso de Molina oder, wie sein wahrer Name lautet: Frey Gabriel Tellez.[1]) Er war geboren um das Jahr 1570, von seinen Jugenderlebnissen wissen wir

[1]) Schack a. a. O. II, 352.

nichts, im fünfzigsten Jahre wurde er Mönch und starb, nahezu achtzigjährig, als Doktor der Theologie und Prior des Klosters Soria. Auch die Zahl seiner Komödien blieb unermittelt; er schrieb deren weniger als Lope de Vega (nur etwa dreihundert), aber Lope ist der einzige, welcher mehr schrieb als er. Freisinnige Anschauung, übermütige Laune, reiche Erfindung zeigen sich bei ihm im Rahmen der glänzendsten Sprache; so beherrscht er die verschiedenen Gebiete des Schauspiels[1]). Von seinen Stücken kommen hier zwei in Betracht, welche gerade nicht zu den besten zählen. Erstlich: Celos con celos se curan (Eifersucht heilt Eifersucht). Da liebt Prinz Cesar von Mailand die verführerische Marquise Sirene, aber diese ist nicht bloß schön, sie will auch, daß ihre Schönheit gefallen soll, sie will unbedingt Herrscherin sein, nach ihrem Gefallen. Um nun den Prinzen (der bald zum Herzog von Mailand aufsteigt) desto fester an sich zu ketten, soll er eifersüchtig werden, und Sirene beglückt nun mit augenfälliger Huld den Ritter Marco Antonio, dessen Geistesgaben solcher Auszeichnung nicht eben entsprechen. Das richtige Mittel erzielt die richtige Wirkung: Der verliebte Herzog Cesar gerät in große Bestürzung. Indes sein Freund Carlos, ein nüchterner Beobachter (wie der spätere Freund des Clavigo) durchschaut die List, er weiß klugen Rat, ihr zu begegnen: Cesar soll Gleiches mit Gleichem vergelten; so wird denn Gräfin Narcisa durch seine Gunst ausgezeichnet. Dieser Schachzug bewährt sich glänzend: Marquise Sirene kann unter den Qualen der Eifersucht die Maske nicht festhalten, sie verrät ihre Liebe zum Herzog Cesar, und die sich finden sollten, haben sich gefunden.

Das zweite Stück Tirso's heißt: Del enemigo el primer consejo (Laß zuerst vom Feind dir raten).[2]) Aus der vielverzweigten Handlung schält sich folgender Kern. Graf Alfonso von Gonzaga liebte seit früher Jugend seine reizende Muhme, die Gräfin Serafine von Casale, allein sie liebt ihn nicht, und so holt er sich zweimal bei ihr einen Korb. Nun ist Alfonso der erklärte Günstling des Kaisers Friedrich; dieser hat den Ereignissen nicht gleichgültig zugesehen, er stellt jetzt der Gräfin von Casale die harte Wahl: entweder soll sie den Grafen

[1]) Er brachte auch die erste Bearbeitung der Volkssage von Don Juan Tenorio auf die Bühne unter dem Titel: „Der Verführer von Sevilla oder der steinerne Gast." Damit stimmt das Buch zu Mozarts Oper in allen Hauptpunkten überein, es ist nur wesentlich abgeschwächt.

[2]) Eine deutsche Übersetzung der beiden Komödien ist mir nicht bekannt.

Alfonso zum Gatten nehmen oder — auf ihren Lehnbesitz verzichten. Die Lage ist schlimm genug; da erscheint Alfonso bei der spröden Geliebten: in hartnäckiger Großmut will er entsagen und verschwinden, dann bleibe ihr jede Wahl erspart, und der Spruch des Lehnsherrn sei hinfällig. Allein Serafinens nüchterne Klugheit besorgt, ein so gewaltsames Zerhauen des Knotens werde den Zorn des Kaisers nicht von ihr abwenden, darum ersinnt sie andere Auskunft: Alfonso soll sich den Anschein geben, als ob er Serafinen vergessen habe und vielmehr jetzt die Donna Lucretia liebe, zugleich aber soll er Lucretia's Ritter, den edlen Ascanio, bestimmen, die scheinbare Neigung Serafinens zu erwidern. Diesen Rat seiner Jugendfeindin läßt sich der Graf von Gonzaga gefallen, Ascanio übernimmt ebenfalls bereitwillig die ihm zugedachte Rolle. Das falsche Doppelspiel führt nun unausbleibliche Verwickelungen herbei, welche sich endlich dahin zuspitzen, daß die Gräfin Casale bekehrt wird und ihren getreuen Vetter Alfonso wirklich liebt, um sich mit ihm zu vermählen, während Ascanio und Lucretia einander treu bleiben.

In diesen fünf Komödien liegen alle Hauptzüge der „Donna Diana" neben einander, so fehlte nur noch ein Künstler, welcher es verstand, zu finden, zu lösen, zu binden, damit das zerstreute Einzelne zum vollendeten Ganzen sich vereinige. Und wiederum war es Moreto, der dieses Geschäft mit Freuden übernahm. Er brauchte, was ihm brauchbar schien, aus den fünf vorhandenen Stücken Lope's und Tirso's; er verarbeitete das entlehnte Metall mit eigener wertvoller Zuthat, wobei auch die Zeichnung der Menschen sowohl vertieft als schärfer umrissen wurde — so entstand sein vielbewundertes Lustspiel: El desden con el desden (Trotz wird nur durch Trotz bezwungen.)[1]) Personen, Akteinteilung, Folge der Handlung — das Alles findet sich, mit unwesentlichen Abweichungen, in unserer „Donna Diana" wieder; nur die Namen sind zum Teil andere: Cesar heißt Carlos, Zofe Floretta heißt Laura und Muhme Laura ist dagegen die Hofdame Cintia, Perin wird durch den Grazioso Polilla vertreten, welcher — wie bei Lope („Wunder wirket die Verachtung") — als Diener des Helden auftritt. Moreto fühlte sehr wohl, daß der Grazioso in seiner tieferen Stellung als oberster Feldherr nicht zu gebrauchen sei. Darum kommt Carlos selbst auf den Gedanken, die spröde Dame durch List zu besiegen, ihren

[1]) Deutsch von C. A. Dohrn: Spanische Dramen, II, 127.

Trotz durch Trotz zu überwältigen,[1]) und darum erzählt er seinem Diener, als Einleitung des Stückes, die Sache in einer fortlaufenden Rede von dreihundertzwölf kurzen Verszeilen. Dem Zeitgeschmack entsprach das, und wenn es dieser Rede an Überladung und Wiederholung nicht fehlt, so mildert sich doch Beides in der klangvollen, bilderreichen Sprache durch fließenden Vortrag. Polilla führt sich dann bei Dianen ein in possenhafter Doctortracht als geschworener Feind der Liebe (I, 6) eben deshalb gestattet sie ihm, ferner in ihrer Umgebung zu bleiben. „Trotz wird nur durch Trotz bezwungen" ist ein Stück von feinster Arbeit, nach Stoff und Form, es gilt als das beste spanische Lustspiel.

Mit der Erreichung dieses höchsten Zieles hatte „Donna Diana" in Spanien ihre Laufbahn abgeschlossen, das Wandern konnte beginnen; sie überschritt jetzt die Pyrenäen zu einem flüchtigen Besuche in Frankreich. Hier herrschte der sechsundzwanzigjährige Ludwig XIV., dessen Wahlspruch: „Der Staat bin ich!" darauf berechnet schien, dem Vaterlandsgefühl der schönen Bewohnerinnen seines schönen Landes als Leitstern zu dienen. Es war im Frühling des Jahres 1664, als Ludwig beschloß, den beiden Königinnen — seiner Mutter, Anna von Österreich, und seiner Gemahlin, der Infantin Maria Theresia — eine Reihe von Festlichkeiten zu veranstalten; sie sollten zu Versailles im Freien stattfinden und durch den Reiz des völlig Neuen überraschen. Die Anordnung wurde dem ersten Kammerherrn Herzog von St. Aignau übertragen, der rühmlichst bekannte Architekt Gasparo Vigarani aus Reggio stand ihm zur Seite. Der Herzog entnahm den leitenden Gedanken für die drei ersten Tage dem siebenten Gesange von Ariost's „Orlando Furioso", wo Rüdiger auf Alcinens Zauberinsel verweilt, so gab er diesen Lustbarkeiten den allgemeinen Titel: „Les Plaisirs de l'Isle enchantée." Rüdiger war Ludwig selbst, als Paladine umgaben ihn die Großen seines Hofes; weit verzweigte Allegorien rankten sich um die verschiedenen Darstellungen. Auf Befehl des Königs sollte auch sein Hofdichter und Hofschauspieler Jean Baptiste Poquelin genannt Molière eine dramatische Aufführung dazu beisteuern.

Für die Zeit vom 5. bis zum 14. Mai waren sechshundert Gäste nach Versailles eingeladen, allabendlich wurde die Nacht in Tag verwandelt durch unzählige Fackeln und Kerzen. Am 7. Mai um 6 Uhr nahm die Reihe der Lustbarkeiten ihren Anfang. Dieser Abend brachte zunächst

[1]) Schack (III, 356) irrt in der Angabe, daß Polilla dem Carlos diesen Rat erteile.

einen glänzenden Maskenzug, hierauf Ringelstechen, Conzert, Ballet und Tafel. Am 8. Mai begannen abermals Maskenspiele, ihnen folgte: La Princesse d' Elide. (Die Prinzessin von Elis), Komödie mit Ballet in fünf Akten von Molière. Dazu war der Stoff des Moreto'schen Lustspiels „El desden con el desden" in seinen Grundzügen verwendet. Weil aber das Lustspiel, als Teil des Ganzen, sich ebenfalls dem allgemeinen Rahmen einfügen mußte, so wurde der Schauplatz nach Griechenland um ein paar tausend Jahre zurück verlegt — wenigstens dem Namen nach; denn die Zuschauer fühlten sich nur auf dem Boden von Versailles, und niemand war im Zweifel, wen der Prinzenhofmeister Arbaces meinte mit seiner Tirade:

„Je dirai —
Que ce tribut, qu'on rend aux traits d'un beau visage,
De la beauté d'une âme est un clair témoignage,
Et quil est malaisé que, sans être amoureux,
Un jeune prince soit le grand et généreux.
C'est une qualité que j'aime en un monarque;
La tendresse du coeur est une grande marque,
Que d'un prince à votre âge on peut tout présumer,
Dès qu'on voit que son âme est capable d'aimer."

Aber schäferlich wird man angemutet durch das Personenverzeichnis:

Iphitas, Fürst von Elis.
Die Prinzessin, seine Tochter.
Aglante, Cynthia } ihre Muhmen.
Eurylas, Fürst von Ithaka.
Aristomenes, Fürst von Messene.
Theokles, Fürst von Pylos.
Arbaces, Erzieher des Fürsten von Ithaka.
Moron, lustiger Rat der Prinzessin.
Phyllis, deren Zofe.
Lycas, Diener des Iphitas.

Hinzugekommen sind hier nur: Arbaces, als der unvermeidliche „Vertraute", welche die Einleitung über sich ergehen läßt und damit seine Schuldigkeit gethan hat, sodann Lycas, der sich mit zwei Worten begnügt. Molière begann das Stück im breiten Flusse glänzender Alexandriner; so war der erste Akt beendigt, der zweite angefangen, als ein Gebot des Königs die Beschleunigung der Aufführung befahl. Der Hofdichter mußte dem Machtspruch gehorchen, die Verse wollten sich nicht ebenso

gebieten lassen — und der stolze Alexandriner verwandelte sich plötzlich in die bescheidenere Prosa, während noch einige breiter angelegte Auftritte gekürzt wurden. Dadurch trägt das Ganze den Stempel des Ungleichmäßigen, Übereilten. Bewunderung verdient indes die Bühnen-Gewandtheit des Dichters, mit der er einen Prolog und fünf Zwischenspiele, welche meist in Ballet auslaufen, den Akten nicht bloß anschweißte, sondern eine innere Verbindung zwischen diesen überflüssigen Zierraten und der ernsteren Handlung herzustellen wußte. An Personen treten hier noch hinzu: Aurora; Climene; Tyris, ein Schäfer; Lyciscas, Führer der Meute; ein Bär; Jäger, Satyrn, Schäfer, Schäferinnen. Molière selbst gab den Moron und Lyciscas. Das Stück wurde im Sommer 1664 zu Fontainebleau mehrmals wiederholt, im nächsten Winter auf dem Theater des Palais-Royal fünfundzwanzigmal nach einander gegeben; erhalten hat es sich nicht auf der französischen Bühne.

Nach diesem äußerlich glänzenden Anfang in der Fremde verging geraume Zeit, bis Donna Diana wieder einmal die Grenzen ihrer Heimat überschritt; erst nach mehr denn hundert Jahren erschien sie jenseits der Alpen in Italien. Am 8. Februar 1772 wurde auf dem Theater San Salvatore zu Venedig von der Truppe Sacchi zum ersten Male dargestellt und alsbald an achtzehn Abenden hinter einander wiederholt: La principessa filosofa (Die philosophische Prinzessin), Schauspiel in 3 Aufzügen vom Grafen Carl Gozzi. Derselbe (geb. 1718) hatte zunächst eine Reihe von Zaubergeschichten und Märchen — unter diesen auch die Turandot, welche uns Schiller gewann — für die Bühne behandelt; er war dieserhalb vom Gelehrtenurteil angefeindet, von den Zuschauern mit lebhaftem Beifall begrüßt worden. Später wählte Gozzi verschiedene spanische Stoffe, die er der italienischen Bühne durch seine Bearbeitung zuführte, und zu diesen gehört auch „Die philosophische Prinzessin", welche nicht etwa der Molière'schen „Prinzessin von Elis", sondern dem Lustspiel Moreto's nachgebildet ist. Das Stück war bestimmt für die Schauspielerin Theodora Ricci Bartholi, erste Liebhaberin des italienischen Theaters in Paris, ihren Vornamen trägt deshalb die Prinzessin; aber auch von den übrigen Namen sind die meisten geändert. Es ist eigentümlich, daß jeder Bearbeiter fürs Erste bei den handelnden Personen zum Wiedertäufer ward. So verwandelt sich Moretos's Grazioso Polilla in Gianetto, Sekretär und Vertrauter der Donna Theodora. Gozzi hat ihm das Grazioso-Wesen nicht abgestreift, allein er wird doch um eine starke Stufe emporgehoben,

schon durch seine Stellung zur Prinzessin, so kann ihm denn die Erfindung und Leitung auch des feineren Planes wieder anvertraut werden. Donna Theodora besitzt, im Einklang mit dem gewählten Titel, eine starke Zugabe von Philosophie; manches Einzelne ist mehr abgerundet und vertieft, dabei wird aber der Ton des Ganzen nach dem Zeitgeschmack wesentlich herabgezogen zu lustiger Wirkung. Der Gang des Stückes folgt Akt für Akt, Auftritt für Auftritt dem Moreto'schen Vorbilde.

Gozzi's Werke erschienen in deutscher Übersetzung von Friedr. August Clemens Werthes (geb. 1748)[1]. So gelangte „Die philosophische Prinzessin" schon im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts auf unsre deutsche Bühne, wo ihr — wie bisher überall — die Gunst der Zuschauer zu teil wurde. Das veranlaßte den Wiener Hoftheatersekretär und Dramaturgen des Burgtheaters Josef Schreyvogel, welcher sich den wohlklingenderen Schriftstellernamen Thomas West oder Karl August West beilegte, zu neuer Bearbeitung des alten Lustspiels[2]. Dieselbe wurde zum ersten Mal gegeben am 18. November 1816, sie ging über alle deutschen Bühnen und blieb fortdauernd auf ihnen erhalten. West hat aber nicht zunächst nach Moreto gearbeitet, wie das sein Titel angiebt, sondern er folgt meist Gozzi's Text in der Werthes'schen Übersetzung, deren Ausdrücke oft wörtlich beibehalten sind. Perin, als Vertrauter der Prinzessin, wird abermals um eine Stufe gehoben; Diana schüttelt mit Glück den philosophischen Ballast ab, worin sich viel bedenkliche Langeweile barg; Bühnenerfahrung belebt und beschleunigt die Worte. Dem Stück wird nicht bloß der Schmuck des Verses, des leicht hingleitenden Reimes wiedergegeben, auch mancher glückliche Gedanke in anmutiger, fein zugespitzter Form bereichert dasselbe. Hinzugefügt hat zunächst West den achten Auftritt im dritten Akte, wo Don Luis der Donna Laura seine Liebe erklärt, sodann Adolf Müllner den siebenten Auftritt ebenda, in dem Don Gaston sein Herz der Donna Fenisa zu Füßen legt. Offenbar leitete einen wie den anderen der Gedanke, das Verhältnis dieser beiden Liebespaare tiefer zu begründen, damit nicht deren schließliche Vereinigung rein vorschriftsmäßig erscheine, wobei man in Spanien allerdings kein Bedenken fand. Der gute Zweck entspricht deutscher Anschauung, es ist aber nicht zu leugnen, daß die

[1] Theatralische Werke von Carlo Gozzi. Aus dem Italienischen übersetzt. 5 Bde. Bern, bei der neuen typographischen Gesellschaft. 1777 bis 1779.

[2] Donna Diana. Lustspiel in drei Akten. Nach dem Spanischen des Don Augustin Moreto von K. A. West. Wien 1819, J. B. Wallishaußer.

neuen Auftritte in ihrer Ausdehnung von mehr als hundert Verszeilen den zum Schlusse drängenden Fluß der Haupthandlung ungebürlich aufhalten. Besonderen Dank schulden wir West endlich noch dafür, daß Don Cesar sich nicht mehr einer Lorgnette bedient und das Tabakschnupfen aufgegeben hat — zwei Gewohnheiten, durch die ihn Gozzi der damaligen Gegenwart näher brachte.

Eine neue Ausgabe der West'schen Donna Diana hat, wie die Vorrede sagt, „im Versbau und Ausdruck nachgeholfen." Diese Nachhülfe besteht wesentlich darin, daß sämtliche Verszeilen durch Einfügung meist recht übler Flickwörter auf die Gleichmäßigkeit der fünffüßigen Jamben gebracht wurden. Das Ohr des neuen Ballhorn war leider nicht fein genug, um herauszuhören, wie gerade durch den öfteren Wechsel der längeren und kürzeren Verszeilen die Rede an Wohllaut unendlich gewinnt.

Das ist Donna Diana's Lebenslauf durch zwei volle Jahrhunderte[1]).

Ein vergleichender Rückblick auf die beiden spanischen Lustspiele und ihr ganz verschiedenes Endziel ergiebt, daß beide durch Moreto den für alle Folgezeit maßgebenden Grundriß erhalten haben. „El mayor imposible" erscheint aber am feinsten und edelsten in Lope's ursprünglicher Fassung; das Gewand der Verse, die leichte Anmut der Rede sind kein überflüssiger Schmuck. Moreto hat zwar die Form beibehalten, doch beginnt schon durch ihn das Herabziehen der Handlung; auf diesem Wege folgen ihm, auch die Form fortwerfend, zwölf Bearbeiter und Übersetzer. England stieg gleich bis zur tiefsten Stufe abwärts, das Stück wurde zur derbsten Posse verzerrt, und davon blieb dann für immer etwas an ihm haften. In Deutschland beseitigte Schröder die schlimmsten englischen Auswüchse; das verzerrte Gesamtbild ließ sich nicht so leicht zurechtrücken. Frankreich brachte nur den

---

[1]) Zur Aufführung des Lustspiels sind sechs Musikstücke erforderlich: 1) Marsch (II, 5); 2) Präludium (II, 10); Musik hinter der Scene (II, 11); 4) ein kurzes Musikstück (II, 11). 5) Gesang zur Guitarre) III, 3); 6) Gesang (III, 3). Ein musikalischer Freund teilt mir mit, daß zur ersten Aufführung des Stückes in Dresden (2. Oktober 1817) Karl Maria v. Weber die Musikstücke 1 bis 4 komponiert habe, und zwar: 1) Marsch für Trompeten u. Pauken; 2) Solo für zwei Guitarren; 3) Menuett für Viola, Flöte, Guitarre; 4) Romanze für Guitarre und Harfe. Adalbert Gyrowetz wird als Componist der beiden anderen bezeichnet; 5) eine Tenorstimme mit Guitarre; 6) eine Tenorstimme mit Begleitung von Guitarre, Flöte, zwei Clarinetten, zwei Fagotten, zwei Trompeten und Pauken.

Grundgedanken in wirksamer Bühnenfassung, die Menschen folgten lediglich der herkömmlichen Vorschrift: Da war der gutmütige Onkel, die widerspenstige Nichte, der unternehmende Liebhaber nebst dem durchtriebenen Bedienten, die verschmitzte Zofe, als Zugabe noch ein bärbeißiger Invalide, ein stottternder tauber Thürsteher. — Bei Donna Diana lagen die Spielarten vor Moreto: er wählte, ordnete, änderte — mit glücklichem Griff, Gozzi und West lieferten dann noch feinere Ausarbeitung. So hatte das Stück stets neuen Gewinn zu verzeichnen: die Menschen wurden gehoben, bei schärferer Zeichnung; Perin vor allen stieg vom possenhaften Grazioso zum weltklugen Vertrauten der Prinzessin empor. „Donna Diana" in ihrer Art steht einzig da, sie hat nicht ihres Gleichen bei uns und bleibt unvergänglich. „El mayor imposible" in seiner wechselnden Bearbeitung fand zwar überall Anklang, allein das Stück ist längst verschollen und vergessen. Ludwig Tieck meinte, es wäre wohl noch ein Versuch mit Moreto selbst zu machen[1]), um ein neues Lustspiel zu gewinnen — er so wenig als Eduard von Bülow[2]) scheinen Lope's ursprüngliches Lustspiel gekannt zu haben. Wenn aber auch dieser Versuch eine Feder gefunden hätte wie die West's, so würde doch El mayor imposible schwerlich mehr erzielt haben als vorübergehenden Erfolg; jedenfalls zeigte West selber keine Neigung, die neue Bearbeitung zu wagen[3]).

So entgegengesetztes Schicksal konnte nicht der Zufall herbeiführen; sein Grund liegt darin, daß die beiden Stücke, nach Gedanken und Ausführung, einander entgegengesetzt sind. El mayor imposible bietet nichts an innerlichen wechselnden Vorgängen: das Ziel ist ein rein äußerliches, es wird erreicht durch äußerliche Mittel, durch Verkleidungen, die sich mehrfach wiederholen. Donna Diana dagegen zeigt uns fesselndste innerliche Vorgänge: die Wandlung der Heldin, die Selbstbeherrschung des Helden — und dazwischen bewegt sich der doppelte Vertraute, welcher dort das Feuer schürt, während er hier Eiseskälte predigt. Das sind Verhältnisse, die sich nicht überleben können, weil sie immer ihren Reiz behalten. Daher das Endergebnis: hier die Dauer, dort der Verfall.

---

[1]) Schröder's dram. Werke v. Bülow. Einl. S. LVI.

[2]) A. a. O. Vorrede S. LXVIII.

[3]) Vorrede zu „Donna Diana".

XII.

Shakſpere und Garrick.

[Nicolaus Delius, der Mythus von William Shakſpere. Bonn, H. B. König, 1851. — Memoirs of Charles Macklin, by William Cooke, London, 1806. — Memoirs of the Life of David Garrick. By Thomas Davies[1]). London, 1780. 2 vols. — Dramatic Miscellanies, by Thomas Davies. London, 1784. 3 vols. — The Dramatic Works of David Garrick. London, 1798. 3 vols. — The Private Correspondence of David Garrick. London, 1831. 2 vols. 4°.]

Shakſpere und Garrick zeigen in ihrer Lebensbahn eine ſeltene Ähnlichkeit: beide waren Dichter, beide Schauſpieler, beide Schauſpielunternehmer, wenn auch das Gewicht ihrer Leiſtungen auf den verſchiedenen Gebieten verſchieden iſt, und beide ſicherten ihrem Namen dauerndes Gedächtnis bei der Nachwelt. Getrennt durch einen Zeitraum von hundert Jahren, ſind ſie verbunden durch den Umſtand, daß Garrick den eignen Ruhm befeſtigte, als er den Ruhm Shakſperes erneuerte.

Shakſperes Lebenslauf wird durch eine Fülle unverbürgter Erzählungen verſchönert — oder verunſtaltet, aber gar gering iſt die Ausbeute, wenn wir nichts als ſichere Wahrheit zu hören verlangen. Shakſperes Vater war ein Grundbeſitzer zu Stratford am Avon; der Geburtstag ſeines Sohnes William blieb unermittelt — nur die Überlieferung verlegt ihn auf den 23. April 1564: ſein Tauftag iſt der 26. April; er verheiratete ſich im 19. Jahre mit Anna Hathaway, welche 8 Jahre älter war. Nicht lange darauf ging er allein nach London und trat hier in Thätigkeit — zuerſt als Schauſpieler und Dichter, ſodann auch als Schauſpielunternehmer, in dieſer Eigenſchaft ſchon vor Vollendung des 24. Lebensjahres. Von ſeinen Rollen ſind uns zwei bekannt: der Geiſt im Hamlet und Adam, der Diener Oliver in „Wie es Euch gefällt". Als Schauſpielunternehmer leitete er mit fünfzehn

[1]) Thomas Davies war ein Schauſpieler der Garrickſchen Geſellſchaft. Zu ſeinen Rollen gehörte: Gloſter im „Lear". der König in „Ende gut, Alles gut." Er ſchrieb Luſtſpiele, ſtarb als Buchhändler 1785.

gleichgestellten Teilhabern des Blackfriars-Theater, also benannt, weil es in den Gebäuden eines aufgehobenen Klosters der Dominikaner oder „schwarzen Brüder" errichtet war. Den gedeihlichen Erfolg des Unternehmens beweist es, daß die Gesellschaft neben diesem Wintertheater noch ein Sommertheater am jenseitigen Themse-Ufer erbaute, welches der Globus hieß — von einem Hercules mit der Weltkugel belastet, der ihm als Abzeichen diente. Shakspere besuchte indes alljährlich seine Heimat, seine Familie; er kaufte das stattlichste Haus, welches Stratford aufzuweisen hatte, und erwarb zu diesem weitere Ländereien. Nach Überschreitung des 40. Lebensjahres zog er sich ganz dahin zurück, ohne dem Dichterberuf untreu zu werden. Sein Jahreseinkommen betrug 400 Pfd. Sterling, nach heutigem Geldwert etwa 2400 Pfd. In Stratford starb er 52 Jahre alt am 23. April 1616. Von drei Kindern überlebten ihn zwei verheiratete Töchter, aber schon im Jahre 1670 erlosch mit einer Enkelin seine unmittelbare Nachkommenschaft. Diese flüchtigen Züge geben Alles, was urkundlich ist, über Shakspere's äußeres Leben; die umfassendere Kunde über sein inneres Leben bieten uns seine Werke, und so wissen wir denn: er war der größte Schauspieldichter aller Völker und Zeiten.

Genau hundert Jahre nach dem Tode Shakspere's, am 20. Februar 1716, wurde David Garrick zu Hereford geboren. Sein Großvater, ein französischer Protestant, hatte in England Schutz gesucht, nachdem ihn die Aufhebung des Edicts von Nantes aus der Heimat vertrieben; sein Vater war Kapitän in der Armee. Den lebhaften Knaben fesselten die Bücher nicht allzusehr, aber schon im Alter von elf Jahren veranstaltete er eine Theatervorstellung. Wenn dabei seine Laune, seine natürliche Lebhaftigkeit Beifall erhielten, so beweist das nur wenig, weil Leistungen dieser Art immer dankbare Zuschauer finden. Bald nachher folgte er der Einladung seines Oheims, der zu Lissabon ein großes Weingeschäft betrieb, kehrte aber schon im nächsten Jahre nach England zurück, um die unterbrochenen Studien wieder aufzunehmen. Hier wurde später Samuel Johnson sein Lehrer, Freund und Gefährte; die Beiden beschlossen, ihr Heil in London zu versuchen. Garrick erbte von dem Oheim 1000 Pfd. Sterling, seine beiden Eltern starben kurz nach einander: er war jetzt völlig sein eigner Herr. Ein Weingeschäft, in Gemeinschaft mit seinem Bruder unternommen, hatte nur kurzen Bestand — ihn trieb es unaufhaltsam der Bühne zu. Nach ernster Vorbereitung betrat er dieselbe in Ipswich, 25 Jahre alt, unter dem

Namen Lyddal; die Rolle eines Mohren[1]) unterstützte das Geheimnis, für den Fall des Mißlingens — allein diese Vorsicht wurde überflüssig beim lautesten Beifall der Zuschauer. Das erste Auftreten in London erfolgte wenige Monate später am 19. Oktober 1741; er spielte Richard III. vor schwachbesetztem Hause zu Goodman's-Fields. Seine leichte Natürlichkeit machte anfangs die Zuschauer stutzig, bald wurde ihre Verwunderung zur Bewunderung: siebenmal mußte die Vorstellung wiederholt werden, dann erst folgten andere Rollen — und die Häuser zu Drurylane, zu Coventgarden standen leer, weil Alles angezogen ward vom Glanze des neuen Sternes. Das Drurylane-Theater gewann ihn nun mit 500 Pfd. Jahreseinkommen, damals ein unerhörtes Gehalt; Abgeordnete aus Irland luden ihn ein, während der Sommermonate in Dublin zu spielen, und das heißblütige irische Entzücken ergriff dort die gesamte Bevölkerung: Der Grundstein zum Ruhme des jungen Künstlers war gelegt. — Im 31. Lebensjahre erwarb Garrick, zusammen mit James Lacy, die Konzession des Drurylane-Theaters, er bezahlte für seinen Anteil 800 Pfd. Lacy, ein tüchtiger Geschäftsmann, übernahm die wirtschaftliche, Garrick die künstlerische Leitung unter der Losung: „Ordnung und Anstand." — Zwei Jahre später verheiratete er sich mit Eva Maria Weigel, 8 Jahre jünger als er, sie war eine Deutsche, geboren zu Wien, und als Tänzerin berühmt unter dem Namen Violette[2]); bis an seinen Tod hat er sich niemals auch nur vierundzwanzig Stunden von ihr getrennt. Diese Ehe blieb kinderlos, aber Garrick tröstete sich mit dem Gedanken, daß er den Kummer über kindlichen Ungehorsam nicht ertragen hätte. — Die damaligen Bühnenzustände waren keine andern als die heutigen: Rollenneid der Schauspieler — Ungunst der Schriftsteller, wenn ihre Stücke nicht aufgeführt wurden — und als dritter Umstand: wetterwendische, leicht zu mißleitende Zuschauer. Sechzehn Jahre verliefen unter solchen Verhältnissen, da brachte der Winter 1763 eine ungünstige Spielzeit für Drurylane: die unbeständige Laune des großen Haufens folgte der

[1]) Er spielte den Sclaven Aboan im Trauerspiel „Oroonoko" von Thomas Southerne (zuerst aufgeführt 1696). Die Rolle ist nicht umfangreich, aber wirkungsvoll. In Deutschland findet sich das Stück unter Ackermann's Aufführungen zum Jahre 1756 vermerkt, mit dem Titel: „Oroonoko der Wilde". Dalberg brachte in Mannheim seine eigene Übersetzung auf die Bühne — zum ersten Mal 6. April 1786, sie erschien gedruckt 1789.

[2]) Nicht „Violetti", wie der Name meistens geschrieben wird.

klangvollen Stimme einer neuen Sängerin, welche für die Oper in Coventgarden gewonnen war, und Garrick mit Shakspere im Bunde vermochte diesmal nicht, die alte Anziehungskraft zu bewähren. Das verstimmte ihn um so mehr, als auch seine Gesundheit — er zählte jetzt 47 Jahr — schon zu wanken begann. Die Bäder in Padua ließen eine günstige Wirkung hoffen: so begab er sich denn dorthin zu längerem Aufenthalt, durchreiste Italien und Frankreich, überall von Einheimischen wie von Fremden mit Auszeichnung begrüßt. Erst nach anderthalb Jahren kehrte er in die Heimat zurück. Sein Auftreten als Benedict in „Viel Lärm um Nichts", war ein seltener Triumph: die Versammlung empfing den langentbehrten Liebling mit Ausbrüchen des Jubels, wie man sie nie gekannt hatte. Und der Künstler war noch vorgeschritten — in Freiheit, in Sicherheit zur vollendeten Meisterschaft. Aber der Erfolg seiner Badekur erwies sich als nicht nachhaltig. Gicht- und Steinbeschwerden kehrten in kürzeren Zwischenräumen wieder. Sein Mitunternehmer James Lacy starb 1773, die ganze Theaterleitung blieb jetzt dem 57jährigen Garrick, eine Last, der er auf die Dauer nicht mehr gewachsen war. So trat denn immer unabweisbarer die schwere Pflicht heran, aus dem Wirkungskreise zu scheiden, an den tausend Fäden ihn fesselten. 1776 veräußerte er seine Hälfte der Theater-Conzession um 35,000 Pfd.; noch einmal bewunderten ihn die Zuschauer in seinen größten Rollen: der Sechzigjährige erschien noch einmal in alter Kraft, im Feuer der Jugend als Hamlet, Lear, Richard — dann schied er von der Bühne auf immer am 10. Juni 1776. Fünfunddreißig Jahre umfaßte seine Thätigkeit als Schauspieler; in 84 Stücken war er aufgetreten, in 97 verschiedenen Rollen. Zugleich hatte er für die Bühne mehr denn 20 eigene Arbeiten geliefert, von der Posse bis zum Schauspiel, und ziemlich ebensoviele Bearbeitungen fremder Stücke, neben zahllosen Prologen, Epilogen und lyrischen meist satirischen Sachen. Diese schriftstellerischen Leistungen glänzen weniger durch Tiefe als durch schlagfertiges Beherrschen des Gegenstandes für die Wirkung des Augenblicks. Aber nicht lange mehr sollte es ihm vergönnt sein, auf den Lorbeeren auszuruhen. Um Weihnachten 1778, als er mit seiner Gattin bei dem Grafen Spencer zum Besuch war, erneuerten sich in heftigster Weise die alten Leiden, welche am 20. Januar den Tod herbeiführten; am 1. Februar erfolgte die feierliche Bestattung in England's Ruhmeshalle, dem „Poetenwinkel" der Westminster-Abtei. Männer vom höchsten Range hielten die Enden des

Bahrtuches, unzählig war das Leichengefolge; am großen Thore der Kirche empfing der Bischof von Rochester, Dechant von Westminster, mit seiner Geistlichkeit im vollen Ornate, den Sarg und segnete ihn, ehe er eingesenkt wurde vor dem Shakspere-Denkmal. Garrick's Gattin überlebte ihn um 43 Jahre, sie starb 1822 fast hundertjährig. Von dem Künstler und dem Menschen erhalten wir dieses Bild: die Natur hatte ihn nicht verschwenderisch begabt für die Kunst, seine Gestalt blieb etwas unter Mittelgröße, seiner Stimme fehlte der volle Klang gewinnenden Wohllauts, aber mächtig gebot er über den Ausdruck der Leidenschaft in Zorn, Verachtung, Schreck, Verzweiflung, Wahnsinn; mit gleicher Vollendung stand ihm die höchste Ausgelassenheit zu Gebot. Er war ein Feind der römischen Tracht, ihm fehlte das Ohr für Musik; mit der Neigung, Geld zu erwerben, verband sich schrankenlose Freigebigkeit. Zu seinen Schwächen zählte Unentschlossenheit, übertriebene Empfindlichkeit, ängstliche Scheu vor tadelndem Urteil, Eifersucht auf verwandtes Verdienst. Er verstand Lateinisch, Griechisch, Französisch, Italienisch, Spanisch; sein Haus bot den willkommenen Vereinigungspunkt für alle Größen in Kunst und Wissenschaft: hier war er der feinste Weltmann, der liebenswürdigste Hausherr. Und wenn der Spruch begründet ist: „Sage mir, wer deine Freunde sind, so sage ich dir, wer du bist!" dann genügt es zu sagen: sein Freund war 35 Jahre hindurch William Pitt, Graf von Chathan. Bei manchem Eigentümlichen dieser Persönlichkeit möchte man fragen: ob es völlig bedeutungslos war, daß in den Adern des Engländers Garrick vom Vater her französisches Blut rollte, daß dann auch deutsche Art durch seine Gattin ihm nahe trat? — Die Zeitgenossen hatten den Lebenden geehrt durch den Namen: „England's Roscius"; dieser Name ist ihm geblieben bei der Nachwelt.

Aber die Engländer preisen Garrick nicht bloß als den unerreichten Darsteller menschlicher Leidenschaften; sie preisen ihn auch als den großen Umgestalter ihrer Bühnenwelt. Hier war Vieles zu bessern, nachdem sich ein völliger Umschwung vollzogen hatte in der Zeit von Shaksperes Heimgang bis zu Garricks Aufgang. Dieser Umschwung konnte um so weniger ausbleiben, weil die englische Theatergeschichte fest verwachsen ist mit der Geschichte des englischen Volkes und seiner Könige. Das Theater war eine Volkslustbarkeit, willkommen in Stadt und Land, der Schauplatz wechselte vom Palast bis zur Scheune herab, aber die Könige waren seine Gönner. Es hatte die höchste Blüte

erreicht zur Zeit als Königin Elisabeth starb (1603): in den 60 Jahren jenseits und diesseits der Schwelle des 17. Jahrhunderts entstanden zu London 17 Schauspielhäuser. Unter Karl I. beginnt der Bürgerkrieg, welcher zunächst die Schauspielvorstellungen schädigt, bis endlich puritanische Glaubenswut diese Lustbarkeit ächtet, gegen die Mitte des Jahrhunderts wird durch zwei Akte des langen Parlaments der Ächtung Gesetzeskraft verliehen. Alle Schauspielhäuser sollen niedergerissen, alle bei Theatervorstellungen Mitwirkenden öffentlich gestäupt werden, alle Einnahmen daraus verfallen den Armen, jeder Zuschauer sogar soll 5 Schillinge als Buße erlegen. Zwar die strenge Durchführung des Gesetzes ward in den Wirren der Zeit unmöglich, aber das Schauspiel fristete doch nur ein verborgenes kümmerliches Dasein. Erst mit der Restauration fielen seine Fesseln, es wurde zu neuem Leben geweckt durch die Gunst des Hofes: — aus dem Volkstheater war ein Hoftheater geworden. Zwei Bühnen traten alsbald in Wettstreit: hier „die Gesellschaft des Königs", dort „die Gesellschaft des Herzogs von York", ihre Mitglieder eingeschworen vom Lord-Kammerherrn auf den althergebrachten Namen als „Diener der Krone". Beide Gesellschaften vereinigten sich 1682, nachdem diejenige des Königs in kurzer Zeit durch den Tod oder durch Abgang von der Bühne ihre besten Kräfte verloren hatte; dafür entstanden neue Theater mit dem neuen Jahrhundert. Aber das Haus Hannover wußte die Kunst nicht zu schützen, denn es wußte sie nicht zu schätzen. Begab sich's doch, daß Georg II., als ihm William Hogarth eines seiner Gemälde überreicht hatte, den Maler mit 1 Guinee beschenkte, weil ihm dieser Ehrensold für die Spielerei völlig ausreichend schien; und die Schauspielkunst erfreute sich bei dem Könige keines höheren Ansehens als die Malerei. So wurde denn das Hoftheater allgemach wieder zum Volkstheater, zur Volkslustbarkeit.

Was war inzwischen geworden aus Shakspere's einfacher Bühne ohne Wechsel des Schauplatzes, ohne Zwischenakte, dafür aber mit dem ständigen Doppelbalkon, welcher keines Maschinisten bedurfte, um die verwickeltsten Handlungen ohne jeden Aufbau zu ermöglichen? Wo waren Shakspere's unbefangene Zuschauer, deren Einbildungskraft, dem Dichterwort völlig gehorchend, ohne äußerliche Unterstützung in alle Weltteile sich entführen ließ?[1]) — Schon unter Elisabeth's Regierung

[1]) Vergl. Nicol. Delius: Ueber das engl. Theater zu Shakspere's Zeit. Bremen. J. G. Heyse. 1853. S. 8. —

wurden Maskenspiele, gesucht-allegorischen Inhalts, erfunden und dargestellt; sie übten mehr und mehr ihre Anziehungskraft auf die Kreise des Hofes, bald konnte der englische Adel kein Fest mehr feiern ohne solche Aufführungen, bei denen er selber mitwirken wollte. Den Mangel an Natur und Wahrheit ersetzten diese Darstellungen durch einen Überschuß verschwenderischer Ausstattung; Das war der erste Schritt abwärts von alter Einfachheit. Mit der Restauration wurde dann neben dem französischen Geschmack, welchen König Karl II. in der Verbannung kennen und lieben gelernt hatte, auch französische Bühnen-Einrichtung nach England hinübergebracht. Prächtige Ausstattung schuf den Schein der Wirklichkeit, sie wechselte, sobald der Dichter den Schauplatz veränderte: der fallende Vorhang brachte Zwischenakte als Erholungspausen. Dann zwang die Nebenbuhlerschaft der verschiedenen Theatergesellschaften jeden einzelnen Unternehmer, auf Neues, Unerhörtes zu denken, womit er den Sinn der Menge anziehen könne: immer glänzender wurde die Ausstattung, zu welcher alle Hülfsmittel eines künstlichen Maschinenwesens sich gesellten. John Rich, der Unternehmer zu Coventgarden, führte die Pantomimen ein, in denen er selbst als der beste Harlequin sich hervorthat. So war es denn nur natürlich, daß auch die Zuschauer alle Unbefangenheit abstreifen mußten: einst hörten sie und glaubten, was man ihnen sagte, jetzt wollten sie sehen und glaubten bloß, was sie sahen. Damit aber die Schaulust an keinem Abende leer ausginge, kam der Gebrauch auf, das Trauerspiel noch von einer Posse oder Pantomime begleiten zu lassen. Den Erfolg des Abends teilten jetzt mit dem Dichter und dem Schauspieler — Musiker, Sänger, Tänzer, Maler, Zimmermann. Zu Anfang des 18. Jahrhunderts verbot eine Akte der Königin Anna das Tragen der Gesichtsmasken im Theater, weil Frauen unter dem Maskenschutz durch ihr Treiben mannigfachen Anstoß zu geben pflegten. Erhalten hatte sich dagegen von Shakspere her durch alle die Jahre hindurch ein überaus störender Mißstand, der in Frankreich nicht minder heimisch und von Molière oft bitter gegeißelt war: gerade derjenige Teil des Zuschauerkreises, welcher die höchste Bildung für sich in Anspruch nahm, verweilte während der Vorstellung nicht im Zuschauerraume, sondern auf der Bühne selbst, er störte oft genug schon durch seine bloße Anwesenheit die Vorstellungen.

Garrick betrachtete die vorhandenen Zustände mit dem Auge des erfahrenen Theaterunternehmers und Schauspielers: er mußte erkennen,

daß eine Rückkehr zur alten Einfachheit unmöglich war, daß lediglich durch das Beiwerk von Ausstattungspracht der Wettkampf mit den übrigen Theatern sich bestehen ließ. So sollte denn der Geschmack, den er nicht vorschreiben konnte, ihm wenigstens dienen; er täuschte sich selten über die Grenzen seiner Herrschaft, aber mitunter begegnete doch diese Täuschung auch ihm.

Die Zuschauer waren bereits eine Macht geworden, sie wollten Gesetze geben, statt sich dieselben geben zu lassen, allzubereitwillig folgten sie der Leitung geschickter Aufwiegler, welche die Lust der Menge am rohen Lärm auszubeuten wußten. Zweimal stand Garrick dem tobenden Hause feindlich gegenüber, beide Male unterlag der gefeierte Liebling, trotz aller Entschlossenheit seines Auftretens. Der erste Theaterunfug (1754) galt einer neuen Pantomime: „Das chinesische Fest", welches Frankreichs berühmter Balletmeister Noverre auf Garrick's Verlangen eingerichtet hatte. Sie war geistlos, aber prachtvoll ausgeführt, ganz entsprechend der Neigung des Tages; sie wurde mißliebig nur aus politischen Gründen: zwischen England und Frankreich war indessen der Krieg ausgebrochen, und unter den zahlreichen Darstellern befanden sich auch französische Tänzer. Fünf Abende währte der Sturm; Garrick versuchte umsonst, durch Vorführung seiner besten Rollen die Zuschauer zu gewinnen; Logen einerseits — Parterre und Gallerie anderseits kämpften erbittert, es floß Blut, Garricks Leben kam in Gefahr: — endlich mußte das „Chinesische Fest" aufgegeben werden. Der zweite Lärm wurde im Januar 1763 ins Werk gesetzt, an einem Abende, für den die erste Aufführung der Beiden Veroneser von Shakspere nach Benjamin Victors[1]) Bearbeitung angesetzt war. Diesmal handelte sich's darum, daß man, sobald der dritte Akt zu Ende wäre, Einlaß für den halben Preis begehrte, falls nichts etwa eine neue Pantomime den Beschluß machte. Garrick berief sich vergebens darauf, die Tageskosten seien während der letzten 60 Jahre von 34 Pfd. auf mehr als 90 Pfd. gestiegen — man ließ ihn nicht ausreden, nach zweitägigem Lärm blieb nur übrig, die Forderung zu bewilligen. Beide Male wurde das Innere des Hauses vollständig verwüstet. Bei solchen Kriegszuständen zwischen den Nachbarreichen diesseits und jenseits der Lampen, verdient es doppelte Anerkennung, daß Garrick die Entfernung der Zuschauer von der Bühne unternahm, wo ihn dieselben

[1]) S. S. 108.

oft empfindlich genug belästigt hatten. Es geschah, als er zu Dublin den Lear darstellte und im IV. Akte, das Haupt auf Cordelia's Schooße, entschlummert war, daß ein junger Gentleman aus den Kulissen trat und ganz unbefangen Mrs. Woffington-Cordelia umarmte; das vollbesetzte Haus aber gab nicht einmal sein Mißfallen kund, so gewöhnt war es an derartige Zwischenhandlungen. Garrick überlegte sich die Sache reiflich, er begann mit einer Erweiterung des Zuschauerraumes, so daß dort Alle bequem unterkommen konnten, welche bis dahin auf der offenen Bühne oder hinter den Kulissen der Vorstellung beigewohnt hatten. Nachdem diese bauliche Änderung ausgeführt war, gelang es in der That seiner klugen Gewandtheit und seinen Verbindungen mit den höchsten Gesellschaftskreisen, alle Bühnenzuschauer für immer aus dem Bereich der Bretter zu verweisen.

Auch die Bühnentracht erfuhr einen wesentlichen Fortschritt unter Garrick. Er spielte die Shakspere-Gestalten grauer Zeit zuerst und noch lange im Gesellschaftsanzug seiner Tage, dem „Habit habillé“: Dasselbe war für Hamlet schwarz; für König Lear mit Pelz verbrämt, dazu ein Überwurf mit reicher Hermelineinfassung; für Macbeth hatten Rock und Weste breiten Tressenbesatz, der Haarbeutel fehlte nicht; neben ihm stand seine Lady, die Dolche darbietend — im ungeheuren aufgebauschten Reifrock. Garrick's Zeitgenosse, der Schauspieler Charles Macklin war es, welcher die alte schottische Tracht zuerst einführte; Garrick selbst aber wird dann abgebildet als Hamlet in schwarzer spanischer Tracht.

Wenden wir uns von den äußeren Theaterverhältnissen zu den inneren, zur Kunst der Bühne und ihren Aufgaben, so ist die Klage begründet, daß über die Schauspielkunst zu Shakspere's Zeit nur gar spärliche Nachrichten erhalten sind. Wir können höchstens Namen der Hauptdarsteller, unter denen man Richard Burbage als den ersten Lear, Othello, Macbeth mit Wahrscheinlichkeit vermuten darf, während Joseph Taylor als erster Hamlet und Jago, John Lowin als erster Falstaff und Macbeth bestimmt genannt werden. Wenn wir aber bei dem Dichter Shakspere die Lebenswahrheit bewundern, welche sich auf tiefste Seelenkunde stützt, wenn wir seine goldenen Regeln für Bühnendarstellung hören, wie sie Hamlet den Schauspielern erteilt, dann muß die Annahme begründet erscheinen, daß Lebenswahrheit auch dem Schauspieler Shakspere am Höchsten stand, daß er als Bühnenleiter auf ihren Ausdruck hielt. Das puritanische Verbot der Theatervorstellungen war ein

harter Schlag für die Kunst; aber die Helden der Bühne traten nun auf in dem Trauerspiele der Wirklichkeit, sie hielten treu zur Fahne des Königtums, das ihnen stets Gunst und Lohn gewährt hatte. Edward Allen war Major in Oxford; Mohun († 1682) focht zuerst als Hauptmann, er rückte auf in Flandern zum Major; Charles Hart stand als Reiteroffizier bei Prinz Ruperts Regiment, mit ihm zusammen diente Burt als Cornet, Shutterell als Quartiermeister; Richard Robinson, der Lehrer Mohun's und Hart's, mußte sich bei der Belagerung von Basingstoke gefangen geben, er streckte die Waffe und bat um Schonung, aber Cromwell's General Harrison schoß ihm eine Kugel durch den Kopf mit den Worten der Schrift: „Verflucht ist, wer das Werk des Herrn läßig thut!" Nur von einem Schauspieler weiß man, der sich zu den Puritanern zählte: Eyleard Swanston, vor den Bürgerkriegen gerühmt als Othello-Darsteller. Joseph Taylor und John Lowin, die Kunstgenossen Shakspere's, hatten beim Ausbruch der Bürgerkriege bereits ein höheres Lebensalter erreicht; so griffen sie denn nicht zu den Waffen, sondern wählten eine durchaus friedliche Beschäftigung: sie hielten mit einander die Schenke „Zu den drei Tauben" in Brentford. Dort erschien vor vertrauten Gönnern wohl noch einmal der alte Falstaff, wie er sich auslegte, wie er seine Klinge führte, erschien Hamlet, aufgeschreckt aus dumpfem Brüten durch den Geist; dorthin kam auch ihr jüngerer Gefährte von Blackfriars und dem Globus her, Robert Gough — der zog als stiller Theaterdiener durchs Land, er rief die zerstreuten alten Komödianten zusammen, wenn in Hollandhaus oder auf einem der Edelsitze bei London eine Aufführung stattfinden sollte, welche das Gesetz verbot. Taylor und Lowin veröffentlichten noch 1652 ein Lustspiel Fletcher's (The Wild-Goose-Chase), mit der Bitte als Vorwort, daß jeder Freund des Schauspiels ihrer dürftigen Lage freundlich gedenken möge; sie starben hochbetagt kurz vor der Restauration — Taylor zu Richmond, Lowin zu Brentford. Es ist nun kaum denkbar, daß William Davenant, geboren 1605, bei seiner frühen Vorliebe für das Schauspiel, für Shakspere insbesondere, die beiden in der Fülle ihrer Kraft auf der Bühne nicht gesehen haben sollte; und das Bild bedeutender Schauspieler, dem Gedächtnis der begeisterten Jugend eingeprägt, pflegt sich nie wieder zu verwischen. Deshalb liegt denn auch nichts Unwahrscheinliches in dem Berichte, daß Davenant als Bühnenleiter beim „Theater des Herzogs" (1662 bis 1668), die Rolle des Hamlet und Heinrich's VIII. nach seinen Erinnerungen an Taylor und Lowin dem

jungen Betterton eingeübt habe. Damit würde dann die Bühne der Restauration im Stil der Darstellung unmittelbar an die Bühne Shakspere's anknüpfen. Jedenfalls mußten jene königlichen Offiziere, welche sich großenteils ihrem eigentlichen Berufe wieder zuwandten, die Überlieferung der Vergangenheit auf die Gegenwart übertragen, und Thatsache ist es, daß die Schauspielkunst der Restauration im Geiste Shakspere's geübt wurde. Dieß ergiebt sich nicht bloß aus den vorhandenen eingehenden Berichten; die damalige Kunstweise wird auch unserem Urteile näher gerückt durch den Umstand, daß sie in stetiger Fortbildung 70 Jahre hindurch bis kurz vor Garrick auf gleicher Höhe sich erhielt. Unter den ausgezeichneten Kräften, über welche die beiden Restaurationstheater geboten, standen in erster Reihe: beim Theater des Königs — Mohun und Hart. Schon vor den Bürgerkriegen hatten sie sich die Sporen verdient, zuerst in Frauenrollen, weil auf der alten englischen Bühne keine Schauspielerin erscheinen durfte — und damit war aufstrebender Begabung die vortrefflichste Schule eröffnet. Wer im frühen Jünglingsalter als Julia, Imogen, Desdemona die Zuschauer entzückt hatte, der erwarb als Mann eine bewährte Anwartschaft auf den Hamlet, Lear, Othello. Nicht volle 50 Jahre nach Shakspere's Tode betrat zum ersten Male eine englische Schauspielerin die Bühne — so blieb jene unersetzliche Schule den jungen Künstlern fortan verschlossen. Hart und Mohun waren Jugendfreunde, Kriegskameraden, Kunstgenossen, sie unterstützten sich durch ihre Leistungen. Mohun glänzte u. A. als Cassius im „Cäsar", Hart als Brutus, außerdem auch als Heißsporn, Othello. Beim Theater des Herzogs von York nahm Thomas Betterton (geb. 1688) den ersten Platz ein mit seiner staunenswerten Vielseitigkeit; er gab den Hamlet und Heinrich VIII., den Heißsporn und Lear, den Macbeth und Fallstaff — darum nannte ihn das Volk „den unfehlbaren Tom". Er starb 1710, ihm wurde ein Grab in Westminster. Sein würdiger Schüler war Barton Booth (1681—1733), den die gründlichste klassische Bildung unterstützte. Er stand zu Betterton in dem Verhältnis des Sohnes zum Vater, dem er wärmste Verehrung zollte; aber sklavische Nachahmung konnte seinem Geistesflug nicht genügen: so wußte er denn die Eigenschaften des Meisters der eignen Persönlichkeit anzupassen. Seine Darstellung des Geistes im Hamlet gilt als unübertroffen — vor und nach ihm. Wie ein luftiger Schemen, und doch in majestätischer Haltung, glitt er dahin; feierlich im tiefen Klange strömte seine Rede, den Dänenprinzen nicht minder erschütternd

als jeden Zuschauer. Booth spielte außerdem den Lear, Othello, Heinrich VIII., den Brutus und Heißsporn — einmal sogar, auf Königin Anna's besonderen Wunsch, den Fallstaff. Mit Feuer und Kraft verband er tadelloſen Vortrag, würdevolles Spiel, er schuf stets ein festumgrenztes Bild des ganzen Menschen. Neben ihm stand Robert Wilks (1670—1732) mit geistiger Lebendigkeit, sicherm Anstand, feinem Takt; seine Rollen waren: Hamlet, Macduff, Prinz Heinz, Edgar im Lear. James Quin (1693—1766) und Colley Cibber (etwa 1668—1757) glänzten in launiger Darstellung. Booth und Wilks starben kurz nach einander — aber keiner war da, in ihre Stelle zu treten. So übernahmen denn Quin und Cibber, deren Begabung sie dem Lustspiel zuwies, nunmehr die großen Rollen des Trauerspiels. Das war mehr als bedenklich, weil es nahe lag, daß sie zu künstlichen Mitteln griffen, wo ihre natürlichen Mittel nicht ausreichten. Und da nun einmal unter den Blinden der Einäugige König ist, so galt jetzt Quin, der berühmte Falstaff, für den ersten tragischen Schauspieler England's. Die Folgen blieben nicht aus. Gesuchter Vortrag machte sich geltend, mit singend-einförmigem Tonfall, starkes Erheben, plötzliches Sinkenlassen der Stimme; Bewegungen und Gesichtsausdruck mußten gleichermaßen gesteigert werden, um den Einklang nicht vermissen zu lassen. Solche Künstelei übte freilich ihre Wirkung auf die Menge; aber die echte Kunst richtiger Betonung, maßvollen Mienenspiels, sie war abhanden gekommen.

Da erschien Garrick mit der Berechtigung des Genie's: er diente nicht von der Pike auf, er war der fertige Meister, ungezwungen im Vortrag wie im Spiel, grade darum Alle bezwingend. Durch Einfachheit und Wahrheit ersetzte er Übertreibung und Verzerrung, die Todesaugenblicke hatte das Auge des Seelenkenners dem Leben abgelauscht. Ihm galt Hamlet's Vorschrift, die Geberde dem Wort, das Wort der Geberde anzupassen, und die Bescheidenheit der Natur nicht zu überschreiten. Quin, als er Garrick zum ersten Male spielen sah, meinte mißmutig: „Wenn der junge Mensch auf dem rechten Wege ist, dann waren wir Andern auf dem falschen." Der alte Colley Cibber sprach wegwerfend über ihn bei Mrs. Bacegirdle, welche seit 30 Jahren die Bühne verlassen hatte. Sie erwiderte lachend: „Ei, ei, Cibber, das klingt ja fast wie Neid! Den allgemeinen Beifall gewinnt doch Keiner so bald ohne eigenes Verdienst." Colley besann sich einen Augenblick, dann sagte er: „Wahrhaftig, Bracey, ich glaube, du triffst es. Der junge Mann hat Schick." — Wir besitzeu aber auch den Ausspruch

eines deutschen Berichterstatters, von dem Gervinus rühmt, daß es ihm zur Natur geworden war, den Maßstab des reinsten, mathematisch-gebildeten Verstandes an alle Dinge anzulegen, daß er möglich machte, was er selber unmöglich nannte: der verschwindenden Kunstleistung des Schauspielers durch seine Schilderung feste Dauer und Unsterblichkeit zu sichern. Dieser Berichterstatter ist Georg Christoph Lichtenberg, der Göttinger Professor, und also lautet sein Urteil: — „Das Äußere Garrick's zeigt sich vollendet in Ebenmaß, Bewegung, Sicherheit, Anstand; überall eine unbeschreiblich gefällige Leichtigkeit, und doch die Gabe zu individualisiren im höchsten Maße, niemals ein ängstliches Bestreben zu gefallen — so erscheint er unter den Übrigen wie ein Mensch unter Marionetten." Nun folgt die Schilderung des Prinzen Hamlet auf der Terrasse zu Helsingör. „Das Theater ist dunkel, die dichtgedrängte Versammlung lauscht in athemloser Spannung. Mit Horatio und Marcellus erscheint Hamlet; die Arme hoch untergeschlagen, den Hut tief in die Augen gedrückt, geht er auf und ab in der kalten Nacht und wendet dem Zuschauer eben den Rücken zu, als Horatio ruft:

O seht, mein Prinz, es kommt!

indem er nach rechts deutet, wo der Geist schon unbeweglich hingepflanzt steht, ehe man ihn noch gewahr wurde. Hamlet, auf die Worte, wirft sich herum, stürzt im selben Augenblick ein paar Schritte mit brechenden Knieen zurück, der Hut entfällt ihm, seine Arme sind fast ausgestreckt, die linke Hand so hoch als der Kopf, der rechte Arm mehr gebogen, die Hand niedriger, die Finger auseinander, der Mund geöffnet — so steht er in einem großen Schritt erstarrt, von den Freunden unterstützt, die ihn aufrecht halten; Das Entsetzen in seinen Mienen packt jeden Zuschauer. Endlich spricht er, nicht mit dem Anfang sondern mit dem Ende eines Athemzuges:

Engel und Boten Gottes, steht uns bei!

Der Geist winkt ihm, die Freunde warnen, sie halten ihn fest, er arbeitet, sich zu befreien, die Augen stets nach dem Geiste starrend, während er den Gefährten antwortet. Als sie es ihm zu lange machen, wendet er auch das Gesicht nach ihnen, reißt sich heftig los und zieht mit einer Schnelligkeit, welche Schaudern weckt, den Degen wider sie: Den mach' ich zum Gespenst, der mich zurückhält! — Ich sage: fort! Dann legt er den Degen aus gegen den Geist:

Voran: Ich folge Dir!

und der Geist schreitet über die Bühne. Hamlet steht noch immer still

mit vorgehaltenem Degen, um mehr Entfernung zu gewinnen; endlich, als die Erscheinung schon nicht mehr gesehen wird, beginnt er, ihr langsam zu folgen, steht still und geht wieder weiter, immer mit ausgelegtem Degen, die Augen starr nach dem Geist, das Haar verwirrt, noch außer Athem, bis er sich ebenfalls hinter der Scene verliert. Die Zuschauer athmen auf, wie vom Alpdruck befreit: ihr Gefühl wird laut in ungemessenem Beifall." Das begab sich wenige Monate vorher, ehe der sechzigjährige Garrick auf immer von der Bühne schied. Lichtenberg ehrt des Künstlers innerliches und äußerliches Gestaltungsvermögen noch durch das treffende Wort: „Seine beiden nahen Geistesverwandten sind Shakspere und Hogarth." Man hat Garrick's Ruhm schmälern wollen durch den Vorwurf, daß er des Beifalls bedurfte zur vollen Entfaltung seiner Meisterschaft. Die Thatsache ist richtig, der Vorwurf ungerecht. Keine Kunst wirkt so unmittelbar auf den Menschen als die Schauspielkunst, denn sie wirkt nicht durch den Schein des Lebens, sondern durch das Leben selbst; und weil ihre Schöpfung hin ist in dem Augenblick, der sie schuf, so wird die augenblickliche Würdigung derselben zur Notwendigkeit. Dem Künstler, der sein eigenes Selbst einsetzt, muß die Wirkung fühlbar werden, die er hervorbringt: einem kalten Zuschauerkreise gegenüber erkaltet auch die Schaffensglut — darum ist hier berechtigter Beifall die berechtigte Forderung. — Was Garrick angebahnt hatte als Darsteller, das wußte er als Bühnenleiter tiefer und weiter zu begründen. Den allgemeinen Wert der englischen Schauspielkunst würdigte um die Mitte des vorigen Jahrhunderts Lodovico Riccoboni, der Neugründer des italienischen Theaters, welcher schon vor der deutschen Frau Neuberin den Arlechino von der Bühne verbannte: er erklärte, daß die besten Schauspieler Italiens und Frankreichs von den englischen weit übertroffen würden.

Garrick trat auf, als die Kunst im Verfall war; an bessere Vergangenheit konnte er nicht aus eigner Wahrnehmung anknüpfen: Shakspere war es, der ihm mit den Lehren zugleich die Aufgaben darbot. So wird es uns nahe gelegt, zu fragen: Wie hatte die Bühne Shakspere's Schauspiele behandelt seit dem Tode des Dichters? — Über das erste Vierteljahrhundert bis zu den Bürgerkriegen und über die folgenden kunstfeindlichen Jahre bis zur Restauration fehlen genaue Angaben; sicher ist es, daß Shakspere während dieses Zeitabschnittes nicht von der Bühne verschwand, wenn er auch durch die Maskenspiele mehr in den Hintergrund gedrängt werden mochte. Nach der Restauration sind alle

Verhältnisse völlig andre geworden: neue Kunstgrundsätze, neue Bühnenleitung, neue Zuschauer. Aus Frankreich wird nach England.französischer Stil übertragen, dessen Bezeichnung als „correct" und „klassisch" fast wie Spott klingt; er dient den Kunstrichtern zum Maßstabe, nach welchem die Schöpfungen der Gegenwart wie der Vergangenheit gemessen werden. Zugleich findet das mehr als leichtfertige Treiben des Hofes sein Spiegelbild in den Erzeugnissen der Bühnendichter; d. h. jenes wie diese überschreiten jede Grenze. Erst am Ende des Jahrhunderts (1697) schreibt Jeremias Collier gegen die Zügellosigkeit des Schauspiels wie der Darsteller; die öffentliche Meinung und König Wilhelm treten auf seine Seite; von dieser Zeit an beginnt wieder ein besserer Ton auf der englischen Bühne heimisch zu werden. Als sich nach der Restauration die beiden neuen Theater aufthaten, wurden von ihnen nur etwa 8 Shakspere'sche Stücke neu einstudiert. Die Gesellschaft des Königs brachte 3: Heinrich IV. Teil 1, Julius Cäsar, Othello; die Gesellschaft des Herzogs dagegen 5: Heinrich VIII., Romeo und Julie, Lear, Macbeth, Hamlet.[1]) Also die fünf sogenannten großen Tragödien, zwei Historien und eines der römischen Stücke sollten ihre Lebenskraft auch unter den ungünstigen Verhältnissen der neuen Zeit bewähren. Den Macbeth hatte der Leiter des Herzogs-Theaters, Sir William Davenant, zu einem glänzenden Spektakelstück umgearbeitet, mit Musik, Tanz, Gesang und einem Chor von etwa fünfzig Hexen. Fast jeder Auftritt entfernt sich von Shakspere; Act IV. bringt ein Zwiegespräch Macbeth's mit seiner Gemahlin, welche an Gewissensbissen leidet und ihn dringend aber vergebens auffordert, der Krone zu entsagen; da erscheint der Geist König Duncan's, die entsetzte Lady wird von ihren Frauen hinausgeführt, Macbeth aber spricht, ihr nachblickend:

Der Tod des Duncan warf sie krank darnieder,
Der Tod des Malcolm heilt die Krankheit wieder;
Kein Mittel dient für Natternbiß so gut,
Das Gift zu sänftigen, als Natternblut.

Ohne Zweifel sollte hier eine vermittelnde Brücke geschlagen werden von der Bankettscene im III. zur Nachtwandelscene im V. Akt. — Romeo und Julie fand demnächst in dem Bearbeiter James Howard einen Menschenfreund, welcher beiden Liebenden das Leben schenkte, und Dave-

[1]) Das ergiebt sich neben bestimmten Mitteilungen; aus den Rollen der damaligen Schauspieler, soweit ihre Angabe erhalten blieb.

nant hatte den eigentümlichen Geschmack, diese Tragikomödie mit dem Trauerspiel abwechselnd geben zu lassen; dann aber verschwanden beide auf lange Zeit von der Bühne. Auch andre Stücke — in Bearbeitung oder in der Urschrift — können sich nicht dauernd erhalten haben, denn es wird ausdrücklich bemerkt, daß während der zwanzigjährigen Theaterleitung von Booth, Wilkes und Cibber (1712—1732) nur 8—9 Shakspere'sche Schauspiele im Besitz der Bühne waren: eben die obengenannten, einstudiert nach der Restauration, wenn wir Romeo und Julie mit Heinrich IV. Teil 2 vertauschen und Maß für Maß oder Timon von Athen hinzunehmen. Mrs. Pritchard begründete 1735 ihren Ruf als Rosalinde in Wie es euch gefällt; Richard II. wurde 1738 zu Coventgarden wieder vorgeführt; und Ende gut, Alles gut fand 1741, nach fast hundertjähriger Ruhe, eine beifällige Aufnahme.

Darauf beschränkten sich wohl die Shakspere-Darstellungen zu der Zeit, als Garrick mit James Lacy zusammen die Leitung des Drurylane-Theaters übernahm. Garrick brachte dieselben auf fünfundzwanzig Stücke (ungerechnet zwei, die als Opern vorkamen), darunter wurden acht erst durch ihn der Bühne wiedergewonnen. Sein Wirken als *Schauspieler* war freilich nicht *allein* maßgebend, denn er selbst spielte nur in fünfzehn von diesen Stücken; in vieren derselben wechselte er die Rollen, sodaß sich die Zahl seiner Shakspere-Rollen überhaupt auf neunzehn stellt, nämlich: Dr. Cajus (Lustige Weiber von Windsor), Benedict (Viel Lärm um Nichts) Leontes (Wintermärchen) — König Johann und der Bastard Faulconbridge, Heißsporn Percy, König Heinrich IV. (im zweiten Teil), der Chorus, (in Heinrich V.), Richard III. — Antonius (in Antonius und Cleopatra), Posthumus (Cymbeline), Lear, Macbeth, Romeo und Mercutio, Othello und Jago, Hamlet und der Geist. Zweifelhaft ist es, ob er in der ersten Zeit nicht auch Cassius in Julius Cäsar gab, dessen sorgfältiges Bild nach dem Bayle'schen Geschichtswerk eigenhändig von ihm aufgezeichnet wurde; vielleicht fand er Bedenken, sich neben Quin-Brutus zu stellen, weil *diese* Rolle größeren Beifall verhieß. Von den fünfundzwanzig Stücken brachte er in jeder Spielzeit siebzehn bis achtzehn; da aber die Spielzeit nur vom Herbst bis zum Frühjahr währte, etwa fünfunddreißig Wochen, so kam durchschnittlich auf jede zweite Woche Shakspere einmal, abgesehen von den Wiederholungen. Die Stücke, welche Garrick *nicht* aufführen ließ, waren: Liebesleid und Lust, Komödie der Irrungen, Troilus und Cressida, — Richard II., Heinrich VI. — Titus Andronicus und Julius Cäsar. Diese wurden indes

auf andern Bühnen gegeben oder sie waren da wenigstens gegeben worden, mit alleiniger Ausnahme der Komödie Liebesleid und Lust; sie bleibt das einzige Shakspereſtück, welches — soviel sich ersehen läßt — nach dem Tode des Dichters niemals wieder auf die Bühne gelangte. Zu dem Verdienste beträchtlicher Erweiterung der Shakspere-Darstellungen gesellte Garrick das fernere, daß er fast immer auf die Urschrift zurückging. Er trat damit oft Anschauungen entgegen, welche im Verlaufe von achtzig Jahren Wurzel geschlagen hatten, und deshalb darf man ihn minder hart beurteilen, wenn ihm wiederholt der Mut fehlte, die Folgerichtigkeit des Grundsatzes streng durchzuführen, wenn er ungehörige Einzelheiten beibehielt, weil sie eben den Zuschauern vertraut geworden waren, oder gar Zusätze sich erlaubte — als Schauspieler oder als Bühnenleiter. Wie wenig selbst Darsteller sich um des Dichters Worte kümmerten, das bewies die erste Aufführung des Macbets, statt Davenant's Bearbeitung, welche seit der Restauration allein auf der Bühne erschienen war. Als im fünften Akte auf Schloß Dunsinan Garrick-Macbeth den bestürzten Diener mit den Worten Shakspere's andonnerte:

Der Teufel brenn' dich schwarz, milchblasser Schuft!
Woher dein Gänseblick? —

Da fragte ihn Quin, selbst ein Macbeth-Darsteller: „Wie er denn zu diesen seltsamen, ungeheuerlichen Ausdrücken gekommen sei?" und Mrs. Pritchard, die berühmte Tragödin, hatte von dem Shakspere'schen Stücke niemals etwas gelesen, als jetzt ihre ausgeschriebene Rolle der Lady.

Garrick's Bearbeitungen und Einrichtungen des Dichters fanden nachhaltigen Beifall, sie haben sich lange auf der Bühne erhalten.

Unser Endurteil über die Beiden wird lauten: Shakspere war der Unsterblichkeit sicher ohne Garrick; Garrick war es vielleicht ohne Shakspere; daß Beide sich fanden war eine Gunst des Schicksals für Beide.

XIII.

Shakspere-Behandlung in England — seit dem Tode des Dichters bis zum Tode Garrick's.

[Biographia Dramatica.[1]) — Th. Davies. Life of Garrick. — Th. Davies. Dram. Miscell.]

Als das Theater, nach puritanischer Verdammung, wieder zu neuem Leben erwachte, da schöpften die Schauspielschreiber begierig aus der alten ergiebigen Shakspere-Quelle: in der Zeit bis auf Garrick finden sich überhaupt 37 Bearbeitungen Shakspere'scher Stücke verzeichnet; von diesen entstanden nur zwei vor der Restauration, die übrigen fallen gleichmäßig auf das Ende des XVII., den Anfang des XVIII. Jahrhunderts; bis zum Tode Garrick's treten dann noch weitere einunddreißig hinzu. Das giebt im Ganzen achtundsechzig nachweisbare Shakspere-Bearbeitungen von fünfundvierzig Verfassern; etwa achtundfünfzig derselben wurden aufgeführt. Nur fünf Stücke erfuhren keine Bearbeitung — nicht etwa weil sie einer solchen unwert wären, im Gegenteil: sie erschienen immer noch bühnengerecht. Diese fünf Stücke sind: Ende gut, alles gut; Was ihr wollt; König Johann; König Heinrich VIII.; Othello.

Ungünstig traf sich's, daß Takt und Geschmack der Restaurationsdichter, die Shakspere zu „restaurieren" unternahmen, einer verkehrten Richtung folgte. In ihren Bearbeitungen erscheint das bunteste Gemisch, wobei Verwerfliches oder Überflüssiges sich nur allzu breit macht: sie gehen von der schonenden Bühneneinrichtung bis zur rücksichtslosen Umschmelzung in Stoff und Form.

Das Verzeichnis der achtundsechzig Stücke folgt hier; zur leichteren Übersicht dient die alte Unterscheidung in Komödien, Historien, Tragödien.

A. Komödien.

1. Die Komödie der Irrungen. a) Every Body Mistaken. Farce by William Taverner († 1731). Um 1700. Nicht gedruckt.

[1]) S. S. 109, Anmerkung.

b) All Mistaken. Comedy by William Shirley (lebte noch 1782). Enthält erhebliche Zusätze. Weder aufgeführt noch gedruckt.

c) The Comedy of Errors. Altered from Shakespeare by Thomas Hull. Aufgeführt in Coventgarden 1779. Nicht gedruckt.

2. Liebes-Leid und Lust. The Students Comedy, altered from Shakespeare's „Love's Labour's Lost," and to the stage adapted, 1762.

3. Die bezähmte Widerspenstige. a) Sawney the Scot, or The Taming of the Shrew. Comedy by John Lacy. 1698. Bearbeitung ohne erhebliche Änderungen. Aufgeführt in Drurylane.

b) The Cobbler of Preston. Farce in 2 Acts, by Charles Johnson. 1716. Der betrunkene Kesselflicker bildet die Grundlage. Aufgeführt in Drurylane.

c) The Cobbler of Preston. Farce by Christopher Bullock. 1716. Am Freitag begonnen, am Samstag beendigt, am folgenden Dienstag aufgeführt (in Lincoln's Inn-Fields), um der Posse von Johnson (unter b.) den Vorsprung abzugewinnen.

d) A lure for a Scold. Ballad Opera by James Worsdale. 1738. Aufgeführt in London und Dublin.

e) Catherine and Petruchio. Farce by David Garrick. 1756. Aufgeführt in Drurylane.

Als Shakspere-Fortsetzung wäre noch zu nennen:

The Woman's Prize, or The Tamer Tam'd. Comedy by John Fletcher. 1647. Katharina ist gestorben. Petruchio hat sich wieder verheiratet mit einer sanften Frau. Sie unternimmt es, den gewalsamen Sinn des Gatten zu brechen, und das gelingt ihr. Er wird eben so fügsam durch sie, wie es Katharina durch ihn wurde.

4. Die beiden Veroneser. The Two Gentlemen of Verona. Comedy by Shakespeare, with Alterations and Additions by Benjamin Victor. 1763. Aufgeführt in Drurylane.

5. Ende gut, Alles gut. Wurde, nach mehr als hundertjähriger Ruhe, in Drurylane beifällig aufgenommen. — Oktober 1741. Die Schauspieler nannten es: „das Unglücksstück", weil nach der Darstellung immer Einem von ihnen etwas zustieß. Auch

Garrick brachte es wieder 1757, mit mehrmaliger Wiederholung, ohne eigene Beteiligung.

6. Wie es euch gefällt. a) Love in a Forest. Comedy by Charles Johnson. 1732. Der Plan und teilweis die Worte aus Shakspere. Aufgeführt in Drurylane.
   b) The Modern Receipt, or a Cure for Love. Comedy altered from Shakespeare. 1739. Quin (abgegangen 1750) gab den Jacques. Auch unter Garrick wurde das Stück beifällig aufgenommen.
7. Was ihr wollt. Bald nach der Restauration aufgeführt, denn Harris, der um 1682 die Bühne verließ, wird als Andreas Bleichenwang genannt; später wurde es, auch unter Garrick, verschiedentlich zum Dreikönigsabend gebracht.
8. Die lustigen Weiber von Windsor. The Comical Gallant, with the Amours of Sir John Fallstaff. Comedy by John Dennis. 1702. Aufgeführt in Drurylane. — Shakspere's Stück wurde auf der neuen Bühne in Lincoln's-Inn-Fields 1715 vollendet gegeben. Quin war Fallstaff.
9. Viel Lärmen um Nichts. a) The Law against Lovers. Tragi-Comedy by Sir William Davenant. 1673. „Viel Lärm um Nichts" und „Maß für Maß" sind hier — mit starken Änderungen und Kürzungen — durcheinander gearbeitet.[1])
   b) The Universal Passion. Comedy by John Miller. 1737. Aufgeführt in Drurylane, dann ganz beseitigt durch Wiedervorführung Shakspere's.
10. Ein Sommernachtstraum. a) The Merry Concited Humours of Bottom the Weaver. Ascribed to Robert Cox (lebte unter Karl I.)
    b) The Fairy Queen. Opera. 1692. Musik von Purcell. Aufgeführt in Haymarket.
    c) Pyramus and Thisbe. A Comic Masque, by Richard Leveridge. 1716. Die Rüpelkomödie, mit Gesängen ausgestattet. Aufgeführt in Lincoln's-Inn-Fields.
    d) Pyramus and Thisbe. Mock Opera, set to Music by Mr. Lampe. 1745. Aufgeführt in Coventgarden.

---

[1]) Vergl. Sh. Jahrb. IV, 10 u. 159 ff.

e) The Fairies. An Opera by David Garrick. 1755. Musik von Mr. Smith. Aufgeführt in Drurylane.

f) A Midsummer Night's Dream, written by Shakespeare, with Alterations and Additions and several new Songs. As it is performed at the Theatre Royal in Drurylane. By Mr. Colman. 1763. Aufgeführt — einmal ohne Erfolg, dann, um ein Drittel gekürzt, ebenfalls ohne Beifall.

g) The Fairy Tale. A Dramatic Performance, by George Colman. 1764. Umarbeitung von f., welche nun in Drurylane gefiel. Die Biographia Dramatica bemerkt, daß Shakspere's Stück niemals gegeben werde.

11. Der Kaufmann von Venedig. The Jew of Venice. Comedy by George Granville Lord Lansdowne. 1701. Shylock erscheint als lustige Person; beim Fest Bassanio's sitzt er an besonderem Tische und trinkt auf das Geld als einzige Geliebte. In Akt II wird ein musikalisches Maskenspiel: „Peleus und Thetis" dargestellt.

12. Maß für Maß. Measure for Measure, or Beauty the best Advocate. Comedy by Charles Gildon. 1700. Aufgeführt in Lincoln's-Inn-Fields. (Vergl. 9a: The Law against Lovers).

Shakspere's Schauspiel war schon vor Garrick wieder auf der Bühne: Booth that sich hervor als Herzog, wurde aber noch übertroffen von Quin und beseitigte deshalb das Stück. Garrick brachte es wieder mit öfterer Aufführung

13. Der Sturm a) The Goblin's Tragi-Comedy by Sir John Suckling 1646. Der Bearbeiter tritt in Shakspere's Fußtapfen: Reginella ist augenscheinliche Nachahmung der Miranda; die Elfen erinnern stark an Ariel. Aufgeführt in Black-Friars.

b) The Sea-Voyage. A Comedy by Beaumont and Fletcher. 1647. Der Plan ist dem „Sturm" entlehnt: Schauplatz zuerst auf dem Schiff, sodann auf wüster Insel.

c) The Tempest, or the Inchanted Island. A Comedy by John Dryden. 1670. An dem Stück war Davenant mitbeteiligt. Miranda erhält eine Schwester Dorinda, welche ebenfalls noch keinen Mann sah, und ihr Liebhaber Hippolyto hat nie ein Weib erblickt. Außerdem wird dem Ariel ein

weiblicher Doppelgänger zu teil und dem Caliban eine Hexenschwester Sycoras[1])

d) The Tempest. An Opera by David Garrick. 1756. Musik von Mr. Smith. Aufgeführt in Drurylane.

14. Ein Wintermärchen. a) The Sheep-Shearing, or Florizel and Perdita. Pastoral Comedy. 1767. In Dublin zuerst aufgeführt 1754, mit öfterer Wiederholung.

b) The Winter's Tale. A Play, altered from Shakespeare by Charles Marsh. Nicht aufgeführt.

c) Florizel and Perdita. A Dramatic Pastoral from The Winter's Tale of Shakespeare, by David Garrick. 1756. Aufgeführt in Drurylane.

d) The Sheep-Shearing. A Dramatic Pastoral in 3 Acts, taken from Shakespeare, by George Colman. 1777. Nur einmal aufgeführt in Haymarket.

15. Troilus und Cressida. Troilus and Cressida, or Truth found too late. A Tragedy by John Dryden. 1679[2]). Aufgeführt im Duke's-Theater, später in Coventgarden (1734).

B. Historien.

1. König Johann. Papal Tyranny in the Reign of King John. Tragedy by Colley Cibber. 1744 (aufgeführt in Coventgarden), wird von der Biographia Dramatica als selbständige Arbeit bezeichnet; wahrscheinlich gab dieselbe Veranlassung, daß in Drurylane Shakspere's „König Johann" wieder hervorgeholt ward (ebenfalls 1744), nachdem er seit den Bürgerkriegen verschwunden war: Garrick gab den König. Bei späterer Wiederholung übernahm er den Bastard, ohne besonderen Erfolg. Als bester Darsteller dieser Rolle wird gerühmt Thomas Walker (1698—1744).

2. König Richard II. a) The History of King Richard II., by Nahum Tate. 1681. Aufgeführt in Drurylane unter dem Titel: The Sicilian Usurper.

b) King Richard II. Tragedy by Lewis Theobald. 1720. Aufgeführt in Lincoln's Inn-Fields.

c) King Richard II. A Tragedy altered from Shakespeare

---

[1]) Vergl. Sh. Jahrb. IV 10. ff., 132.

[2]) Vergl. Sh. Jahrb. IV, 23 ff.

by Francis Gentleman. Nicht gedruckt. Aufgeführt in Bath um 1754.

d) King Richard II. A Tragedy altered from Shakespeare and the Style imitated by James Goodhall. 1772. Aufführung wurde von Garrick abgelehnt.

Shakspere's „König Richard II." kam 1738 in Covent-garden zur Darstellung, muß dann aber bald zurückgelegt sein, denn die Biographia Dramatica bemerkt, das Stück sei in vielen Jahren nicht gegeben worden.

3. König Heinrich IV. Teil I. King Henry IV. with the Humours of Sir John Falstaff. Tragi-Comedy, with Alterations by Mr. Betterton. 1700. Aufgeführt in Lincoln's Inn-Fields. — Als ursprünglicher Falstaff wird John Lowin genannt; ihm folgte Cartwright, diesem Lacy († 1683), ein Lieblingsschauspieler Karl's II. Thomas Betterton (1635—1710) vertauschte im Alter den Heißsporn mit dem Falstaff; Booth († 1733) spielte ihn einmal; dann gaben die Rolle: der ältere Mills, († 1736) und Harper († 1742). Quin, berühmt als Falstaff, spielte ihn schon 1736; diesem folgte als würdiger Nebenbuhler John Henderson (1746—1785). Danach kann das Stück niemals auf längere Zeit von der Bühne verschwunden sein; augenscheinlich war Falstaff sein Lebenswecker.

4. König Heinrich IV. Theil 2. The Sequel of Henry IV with the Humours of Sir John Falstaff and Justice Shallow, altered from Shakespeare by Mr. Betterton. Ohne Jahreszahl (1719). Aufgeführt in Drurylane. Boman, Betterton's Zeitgenosse, wird als Lord-Oberrichter mit Lob genannt. Colley Cibber übernahm 1715 den Richter Schaal und spielte ihn zuletzt 1737 im Benefiz seines Sohnes Theophilus Cibber, berühmt als Pistol wie der Vater als Schaal.

Als Shakspere-Fortsetzung wäre zu erwähnen: Fallstaff's Wedding. A Comedy, being a Sequel to the second Part of the Play of King Henry IV. Written in Imitation of Shakespeare by Dr. Kenrick. 1760. Demnächst vom Verfasser umgearbeitet und aufgeführt in Drurylane 1766 zum Benefiz James Love's († 1774). Wird als beste Shakspere-Nachahmung bezeichnet.

5. König Heinrich V. Henry V., or the Conquest of France by

the English. A Tragedy by Aaron Hill. 1723. Aufgeführt in Drurylane. Plan und Worte sind teilweis von Shakspere entlehnt; hinzugefügt ist Harriet, Lord Scroope's Nichte, früher vom König verführt; sie erscheint in Männertracht und entdeckt die Verschwörung gegen Heinrich. — Garrick brachte das Shakspere'sche Stück wieder auf die Bühne und gab den Chorus.

6. 7. 8. König Heinrich VI. Theil 1. 2 3. a) Henry VI, the First Part, with the Murder of the Duke of Gloucester. A Tragedy by John Crowne. 1681. Aufgeführt auf dem Duke's-Theater.

b) Henry VI, the Second Part, or the Miseries of Civil War. A Tragedy by John Crowne. 1680. Aufgeführt auf dem Duke's-Theater.

c) An Historical Tragedy of the Civil Wars in the Reign of King Henry VI. Being a Sequel to the Tragedy of Humfrey, Duke of Gloucester, and an Introduction to the Tragical History of King Richard III. Altered from Shakespeare. 1720. Verfasser: Theophilus Cibber.

9. König Richard III. King Richard III. A Tragedy, altered from Shakespeare by Colley Cibber. 1700. Aufgeführt in Drurylane. — Das Stück Shakspere's war stets volkstümlich und beliebt. Den Richard gaben vor Garrick: Colley Cibber (1671—1751) und Quin (1693—1766); Henry Mossop (1729—1773) wurde in der Rolle nur von Garrick übertroffen.

10. König Heinrich VIII. Als erster Darsteller des Königs gilt John Lowin. 1665 kam das Stück im Duke's-Theater zur Aufführung; 1727 wurde es als Festvorstellung gegeben zur Krönung Georg's II., mit Booth als Heinrich, dem dann Quin folgte. Auf der Bühne erhielt es sich als vaterländisches Ausstattungsstück.

C. Tragödien.

1. Titus Andronicus. Titus Andronicus, or the Rape of Lavinia. A Tragedy by Edward Ravenscroft. 1687. Aufgeführt im Königstheater.

2. Coriolanus. a) Ingratitude of a Commonwealth, or The Fall

of Cajus Martius Coriolanus. A Tragedy by Nahum Tate. 1682. Aufgeführt im Königstheater.

b) Coriolanus, or The Roman Matron. A Tragedy by Thomas Sheridan. 1755. Zuſammengeſetzt aus den beiden Stücken dieſes Namens von Shakſpere und von James Thomſon, letzteres aufgeführt in Coventgarden, wo dann auch die Bearbeitung zur Darſtellung kam.

c) Coriolanus, Tragedy by John Dennis. 1720. Es erſcheint zweifelhaft, ob das Stück Bearbeitung Shakſpere's oder ſelbſtändige Arbeit iſt. Shakſpere's Trauerſpiel wurde von Garrick wieder aufgenommen 1753.

3. Julius Caeſar. a) The Tragedy of Julius Caesar with the Deaths of Brutus and Cassius, written originally by Shakespeare, altered by Sir William Davenant and John Dryden. 1719. Vielleicht blos nach mündlicher Überlieferung den beiden Genannten zugeſchrieben. Aufgeführt in Drurylane.

b) Julius Caesar. A Tragedy by John Sheffield Duke of Buckingham, with a Prologue and Chorus. 1722. Umfaßt Shakſpere's 3 erſte Akte; Caeſar's Zurückweiſung der Krone wird auf der Bühne dargeſtellt.

c) Marcus Brutus. Tragedy by John Sheffield Duke of Buckingham 1722. Die zwei Schlußakte Shakſpere's. Beide Stücke (b und c) wurden nicht aufgeführt.

Kurz nach der Reſtauration kam Shakſpere's Caeſar im Königstheater wieder zur Darſtellung mit Hart als Brutus, Mohun als Caſſius. — Unter Königin Anna wurden, auf Wunſch der Hofgeſellſchaft, die beſten Schauſpielkräfte zur Darſtellung von drei Stücken vereinigt; zu dieſen gehörte Julius Caeſar: Brutus war Betterton, Marc Anton—Kynaſton. Auch kurz vor Garrick kam das Trauerſpiel öfter auf die Bühne: Brutus—Quin, Caſſius—der ältere Mills, Marc Anton—Milward.

4. Antonius und Cleopatra. a) All for Love, or the World well Lost. Tragedy by John Dryden, written in Imitation of Shakespeare's style 1678. Behandelt nur einen Teil des Shakſpere'ſchen fünften Akts, mit ſtrenger Wahrung des Orts wie der Zeit.[1]) Aufgeführt im Theater Royal.

[1]) Vergl. Sh. Jahrb. IV, 22 ff.

b. Antony and Cleopatra. An Historical Play, fitted for the Stage by abridging only. 1758. Bearbeiter ist Edward Capell, den Garrick unterstützte. — Das Drydensche Stück (a.) war im Anfang des XVIII. Jahrhunderts in vorzüglicher Besetzung gegeben und sechsmal wiederholt worden (Booth—Antonius, Mrs. Oldfield—Cleopatra). Shakspere's Trauerspiel hatte, soweit ersichtlich, seit dem Tode des Dichters geruht; es wurde durch Garrick wieder auf die Bühne von Drurylane gebracht in Capell's Einrichtung: Garrick-Antonius, Mrs. Yates-Cleopatra. Die Darstellung entsprach nicht der Erwartung: Garrick's Persönlichkeit paßte nicht für den Antonius; war doch seine besondere Kunst, den jähen Wechsel der Leidenschaft lebendig zu gestalten.

5. Timon von Athen. a) The History of Timon of Athens, the Manhater, made into a Play, by Thomas Shadwell. 1678. Timon erhält hier eine Geliebte, die ihm treu bleibt im Unglück. Aufgeführt auf dem Duke's Theater.

b. Timon of Athens. Tragedy, altered from Shakespeare and Shadwell by James Love. 1768. Aufgeführt in Richmond.

Timon of Athens. Tragedy, altered from Shakespeare by Richard Cumberland. 1771. Timon hat eine Tochter, die er nun auch unglücklich macht. Quin (abgegangen 1750) gab in Drurylane den Apemantus. Diese letzte, schlechtere Bearbeitung wurde durch Garrick mit geringem Erfolg aufgeführt.

6. Cymbeline. a) The Injur'd Princess (The Unequal Match), or the Fatal Wager. Tragi-Comedy by Thomas D'Urfey. Acted at the Theatre Royal. 4°. 1682. Die Begründung und teilweis die Worte sind dem Cymbelin entnommen; der Schauplatz bleibt in London.

b. Cymbeline, King of Great Britain. A Tragedy, written by Shakespeare, with some Alterations by Charles Marsh. 1755.

c. Cymbeline. Tragedy, altered from Shakespeare by William Hawkins. 1759. Aufgeführt in Coventgarden, ohne Erfolg.

d. Cymbeline. Tragedy altered by David Garrick 1759. Aufgeführt in Drurylane.

7. König Lear. a) King Lear. Tragedy by Nahum Tate. 1681. Der Narr fehlt (zum Teil übernimmt Kent seine Reden); Edgar und Cordelia lieben sich; Lear und Cordelia bleiben am Leben. Aufgeführt im Duke's Theater; erhielt sich lange.

b. The History of King Lear, by George Colman. 1768. Die Liebesgeschichte zwischen Edgar und Cordelia ist wieder beseitigt, aber Tate's (a.) Schluß beibehalten. Aufgeführt in Coventgarden.

Lear von Shakspere wurde im Duke's-Theater 1663 gegeben, ohne Zweifel mit Betterton in der Titelrolle; es scheint, daß der furchtbare Schluß dem Erfolg entgegenstand. Dann folgte Tate's und Colman's Bearbeitung; beide fanden Beifall.

8. Macbeth. a. Macbeth. A Tragedy with all the Alterations, Amendments, Additions and new Songs. 1674. (Von Sir William Davenant)[1]). Aufgeführt auf dem Duke's-Theater.

b. The Historical Tragedy of Macbeth, written originally by Shakespeare. Newly adapted to the stage with Alterations, by John Lee. 1753. Wird als ganz verunglückt bezeichnet. Aufgeführt in Edinburg.

Macbeth kam wieder zur Darstellung durch die Davenant'sche Bearbeitung (a.) 1665, mit glänzender Opernausstattung Musik von Locke; die Hexen waren schon in ihrer Erscheinung lächerlich gehalten. Darsteller der Titelrolle: Betterton; John Mills (1711); Quin. Die neue Form erhielt sich bis 1744, wo Garrick zuerst als Macbeth auftrat.

9. Romeo und Julia. a) Romeo and Juliet. A Tragi-Comedy by James Howard (lebte unter Karl II.) Nicht gedruckt. Romeo und Julia bleiben am Leben.[2])

b) The History and Fall of Cajus Marius. Tragedy by Thomas Otway. 1680. Der jüngere Marius und Lavinia sind nicht bloß innerlich, auch oft wörtlich aus Shakspere entlehnt. Aufgeführt auf dem Duke's-Theater.

c) Romeo and Juliet. A Tragedy, revised and altered from Shakespeare by Mr. Theophilus Cibber. 1748. Enthält

---

[1]) S. S. 185.

[2]) S. S. 185.

beträchtliche Änderungen und Zusätze, die sich den Shakspere-Worten schlecht genug anpassen. Aufgeführt in Haymarket, September 1774, in Drurylane 1748.

d) Romeo and Juliet. A Tragedy. 1751. Garrick's Bearbeitung. Aufgeführt in Drurylane.

e) Romeo and Juliet. Altered from Shakespeare by Charles Marsh (Zeitgenosse Garrick's). Nicht gedruckt. Aufgeführt in Dublin.

f) Romeo and Juliet, altered for the Stage by Thomas Sheridan (1720—1788). Nicht gedruckt. Aufgeführt in Dublin.

g) Romeo and Juliet, altered from Shakespeare by John Lee († 1781). Nicht gedruckt.

Als Romeo wird Harris gerühmt, der um 1682 von der Bühne abging; dann hat das Stück lange geruht. Im Oktober 1749 wurde es an zwölf Tagen nach einander in Coventgarden und Drurylane gleichzeitig aufgeführt; die Titelrollen gaben dort: Mr. Barry (1719—1777) und Mrs. Cibber († 1766), hier: Garrick und Miß Bellamy († 1788). Das Urteil der Zuschauer blieb geteilt.

10. Othello. The Revenge. A Tragedy by Edward Young 1721. „Der Plan des Stücks scheint entlehnt teils aus Shakespeares Othello, teils aus Mrs. Behn's „Abdelazar"[1].

Als Othello-Darsteller werden genannt: Eyleard-Swanston[2]; Burt, Hart; Betterton; Booth (abgeg. 1729); Quin († 1766); Barry († 1777), ihn stellte Colley Cibber über Betterton und Booth. Die Zeitfolge erweist, daß Othello niemals auf länger Zeit von der Bühne verschwunden sein kann.

11. Hamlet. Hamlet, altered by Mr. Garrick. Nicht gedruckt. Aufgeführt in Drurylane 1771.

Sein Stück erfreute sich in England gleicher Beliebtheit, seit seinem Erscheinen bis auf die Gegenwart. Als ursprünglicher Hamlet-Darsteller wird Taylor genannt; nach den durch Davenant bewahrten Erinnerungen an ihn soll Betterton die Rolle gespielt haben. Hamlet war das erste Shakspere-Stück, welches nach der Restauration auf dem Duke's-Theater gegeben

[1]) So die Biogr. Dram. III b, 202.

[2]) S. S. 180.

wurde. Nach Taylor folgten in der Titelrolle: Ryan (geb. um 1696); Wilks (gest. 1732); Milward. Garrick gab den Hamlet schon 1742 in Dublin, Ophelia Mrs. Woffington (1718 –1760). Die Lehren für Schauspieler (III, 2) hatte Betterton noch gesprochen, sie waren seitdem gestrichen und wurden erst durch Garrick wiederhergestellt. Als der beste „Geist" wird Booth gerühmt.[1]) König und Königin galten immer als bedeutende Rollen, die sich in tüchtigen Händen befanden, z. B. Quin-König, Mrs. Hallam-Königin.

Schließlich wäre noch zu erwähnen:

The Three Conjurers. A Political Interlude, stolen from Shakespeare. 1763. Eine Satire gegen Lord Bute. Es ist nicht ersichtlich, ob dieselbe auf ein Shakspere-Stück sich gründete; vielleicht war das „stolen from Shakespeare" blos scherzhafter Zusatz.

[1]) S. S. 181.

XIV.

Garrick's Shakspere-Behandlung.

Der große Garrick verschmähte niemals die kleinen Mittel, um für seine Person das beste Bühnenlicht zu gewinnen: er stellte nicht den Dichter über den Darsteller — wie Schröder, vielmehr den Darsteller über den Dichter — wie Iffland. So war er denn auch minder als Shakspere geneigt, den tiefen Ernst und den losen Spaß hart an einander grenzen zu lassen — am wenigsten dann, wenn sich besorgen ließ, daß der Spaß seine eigene Rolle schädigen könnte. Aber hinter dem Darsteller stand noch der Theater-Unternehmer, welcher das Auge auf den Kassen-Vorteil gerichtet hielt. Diese verschiedenen Einflüsse läßt Garrick's Shakspere-Behandlung deutlich erkennen.

Thomas Davies bringt in seinem „Leben Garrick's" ein Verzeichnis von dessen „dramatischen Werken" das mit 35 Nummern abschließt. Die Biographia Dramatica vervollständigt dieses Verzeichnis noch um 2 Nummern; in den hier und dort aufgeführten Bearbeitungen Shakspere'scher Stücke findet sich kein Unterschied. Bei Davies lauten deren Titel wie folgt:

4. Romeo and Juliet. A Tragedy, altered from Shakespeare, acted at Drury-Lane 12^0. 1750.
6. The Fairies. An Opera. Altered from Shakespeare. Set to Music by Mr. Smith. 8^0. 1755. Prologue written and spoken by Mr. Garrick.
7. The Tempest. An Opera. Altered from Shakespeare. Set to Music by Mr. Smith. 8^0. 1756. The Prologue to this piece, evidently by Mr. Garrick, is printed only in Lloyd's St. James Magazine, Vol. I.
8. Florizel and Perdita. A Dramatic Pastoral, in three Acts, performed at Drury-Lane, 1756. This is taken from the Winter's Tale, and was originally acted under that title. It was not printed until 1758.

9. Catherine and Petruchio. A Farce, acted at Drury-Lane. 8°. 1756. An Alteration of Shakespeare's Taming of the Shrew. Performed on the same night as Florizel and Perdita
17. Cymbeline. A Tragedy, altered from Shakespeare. Acted at Drury-Lane. 12°. 1761.
26. Hamlet. Altered from Shakespeare. Acted at Drury-Lane about 1771. Not printed.

Dem Verzeichnis folgt die Schlußbemerkung: „Garrick änderte auch in vielen andern Stücken, die während seiner Leitung gegeben wurden."

In den „dramatischen Werken" sind nur abgedruckt: (Vol. I) Romeo and Juliet; The Fairies; Florizel and Perdita; Catherine and Petruchio; (Vol. II.) Cymbeline. Von den Zeitgenossen erhalten wir noch manche Mitteilung über Änderungen, die Garrick an den Shakspere-Stücken vornahm.

1. Romeo und Julia.

Außer der herkömmlichen Arbeit des Streichens und Zusammenlegens, die stark gehandhabt wird und öftere Zuthat bedingt, finden sich nachstehende Abweichungen von Erheblichkeit.

Romeo tritt zuerst auf in 1, 4: „Wald nächst Verona"; die Liebe zu Rosalinden fällt fort, er schwärmt bereits für Julia, ohne daß diese es ahnt. Daran reiht sich die Mitteilung von dem Fest bei Capulet, welche Mercutio macht (Sh. I, 2) und der Bericht über „Queen Mab" (Sh. I, 4). In der folgenden Unterredung zwischen Lady Capulet, der Amme und Julia (Sh. I 3) sagt Erstere: „Sie ist nicht achtzehn Jahre" — statt vierzehn bei Shakspere, und die Amme gewinnt in ihrer Gegenrede vier Zähne. Hierauf, ohne Verwandlung, das Fest bei Capulet und Aktschluß.

In Akt II, III, IV ist die Folge der Auftritte nicht geändert, beseitigt wird der scherzhafte Ausgang von IV.

Akt V, 1: Das Innere einer Kirche. Julia's Leichenbegängnis mit Grabgesang (Chor und Einzelstimmen) — die Worte matt. Der weitere Verlauf entspricht wieder Shakspere's Fassung — bis zum Grabgewölbe. Hier heißt es bei Garrick wie folgt:

Romeo (das Giftfläschchen in der Hand).

Komm, bittrer Führer, widriger Gefährte,
Verzweifelter Pilot! Nun treib' auf einmal
Mein sturmerkranktes Schiff in Felsenbrandung!

Nicht mehr! Dies meiner Julia! Sendet, Augen,
Den letzten Blick! (Er trinkt das Gift.) Nun ſchließet euch zum letzten
Umfangen, Arme! Und beſiegelt, Lippen,
Des Athems Pforte mit getreuem Kuß!
Still! Sie athmet — ſie regt ſich!

Julia (erwachend).

Wo bin ich? Wer hilft mir?

Romeo.

Sie ſpricht — ſie lebt! Wir dürfen glücklich ſein!
Jetzt lohnt mein guter Stern mir überreich
All das erlitt'ne Leid! Julia, ſteh auf:
Aus dieſem Schlund des Tods, dem Haus des Schreckens
Entführ' ich Dich in Deines Romeo Arm!
Von Deinen Lippen ſtrömt ein friſcher Hauch,
Zum Leben ruft er Dich zurück, zur Liebe! (Er ergreift ihre Hand.)

Julia.

Himmel! Wie kalt! — Und wer biſt Du?

Romeo.

Dein Gatte,
Dein Romeo bin ich, Julia; aus Verzweiflung
Erwacht zur höchſten Luſt. Komm, fort von hier,
Und laß uns fliehn zuſammen! (Er hilft ihr herabſteigen.)

Julia.

Was zwingt Ihr mich? Ich thu' es nimmermehr —
Fehlt mir die Kraft auch, ſteht doch feſt der Wille —
Nein, nicht den Paris — Romeo iſt mein Gatte —

Romeo.

Ihr Sinn iſt wirr — o Himmel, heile ſie!
„Romeo — mein Gatte!" Ich bin der Romeo,
Und keine Macht der Erde noch der Menſchen
Zerbricht dies Band, reißt Dich von meinem Herzen.

Julia.

Jetzt weiß ich's! Dieſer Stimme ſüßer Zauber
Verſcheucht der Seele Schlummer — Alles wird mir
Nun wieder deutlich — O, mein Herr, mein Gatte!
(Sie tritt auf ihn zu und will ihn umarmen.)
Du meideſt mich? Laß Deine Hand mich faſſen,
Von Deinen Lippen laß mich Labung koſten —
Was iſt das? — Sprich, laß andern Laut mich hören
Als meinen — hier in öder Gruft des Todes —
Sonſt ſchwindelt mir — hilf, Romeo!

Romeo.

O, ich kann nicht,
Mir fehlt die Kraft, und Deiner ſchwachen Hülfe
Bedarf ich. — Tückiſch Gift!

Julia.

Was ſagt mein Herr?
Gift? Deine Stimme zittert, bleich die Lippen,
Das Auge ſchwimmt — Tod iſt in Deinen Zügen!

Romeo.

Du ſprichſt es aus — ich bin im Kampf mit ihm.
Die Seligkeit, daß ich Dich ſprechen hörte
Und ſah Dein Auge offen — hielt ihn auf
Im jähen Drang, und all mein Sinn war Glück
Und Du! Jetzt ſtürmt das Gift durch meine Adern,
Mir fehlt die Zeit zum Wort — das Schickſal führte
Mich her, ein allerletzt Fahrwohl zu ſagen,
Geliebte, Dir, und dann bei Dir zu ſterben.

Julia.

Zu ſterben? Treulos war der Mönch?

Romeo.

Ich weiß nicht.
Dich glaubt' ich tot — bei dieſem Anblick ſinnlos
(Unſel'ge Haſt!) trank ich das Gift und küßte
Die kalten Lippen, fand in Deinen Armen
Ein teures Grab, doch in dem Augenblick —

Julia.

Darum erwacht' ich?

Romeo.

Meine Kraft verdorrt!
Der Tod, das Leben — reißen ſich um mich,
Doch ſtärker iſt der Tod — Dich muß ich laſſen!
O grauſam, tückiſch Loos! Den Himmel vor mir —

Julia.

O, Du biſt außer Dir — ſtütz Dich auf mich.

Romeo.

Stein ſind der Väter Herzen, keine Thräne
Schmelzt ſie — umſonſt das Fürwort der Natur —
Elend die Kinder!

Julia.

O, mir bricht das Herz!

Romeo.

Sie iſt mein Weib — die Herzen ſind verbunden —
Capulet, halt ein — Paris, laß los — reißt nicht
An unſern Herzen ſo — ſie brechen, ſie zerſpringen —
O Julia! (Er ſtirbt.)

Julia.

Halt! Um meinetwillen, halt!
Mein Romeo, nur einen Augenblick!
Das Schickſal ſchließt im Tod den Ehebund,

Und wir sind eins — uns scheidet keine Macht!
(Sie sinkt ohnmächtig auf Romeo's Leichnam.)

Von hier ab folgt wieder Shakspere, mit geringeren Abweichungen, — bis zum geänderten Schlußwort des Prinzen.

Garrick's Eingang des V Akts, die kirchliche Leichenfeier, soll ohne Zweifel für den Zuschauer eine verbindende Brücke schlagen zwischen dem Augenblick, wo Julia's Scheintod durch den Schlaftrunk eintritt, und ihrem Wiedererwachen im Grabgewölbe. Die Goethe'sche Bearbeitung des Stückes verfolgt den gleichen Zweck auf anderm Wege. Dem Pagen Romeo's, der die Trauerkunde nach Mantua bringt (V, 1) ist eine ausführliche Schilderung der Bestattung Julia's in den Mund gelegt — sie umfaßt 54 Zeilen. Bei Goethe — Erzählung, bei Garrick — Handlung.

2. Ein Sommernachtstraum („The Fairies.")

„Die Elfen. Eine Oper" nennt Garrick sein Stück: bildet doch dessen Hauptinhalt das Elfentreiben, durchsetzt mit achtundzwanzig Gesangnummern (Arien, Chören, Wechselgesängen); deren Worte sind teils aus Shakspere, teils aus bekannten Volksliedern, teils endlich aus des Bearbeiters eigener Werkstatt. Der athenische Hof greift mit ein, die Rüpel sind ausgestoßen, Puck berichtet dem Oberon, daß und wie sich Titania in einen plumpen Gesellen verliebt habe. Im übrigen folgen die drei Akte dem von Shakspere vorgezeichneten Wege, aber die Reden werden unbarmherzig zusammengestrichen, verstellt, durch Zuthat ergänzt.[1])

In dem also umgewandelten Stück wurden die Elfen durch Kinder dargestellt, sie fanden lauten Beifall zu Drurylane. Dabei kommt in Betracht, daß die Elfenwelt dem englischen Volke stets vertraut und willkommen war, wie das zahlreiche Gedichte darthun. Wenn nun dem Auge diese Elfenwelt lebendig erschien, wenn dem Ohre daneben Wort und Klang bekannter Volkslieder geboten wurden, so ist doppeltgesteigerte Wirkung leicht erklärt. Aber nicht erklärt bleibt der Umstand: weshalb es an Teilnahme gefehlt haben sollte für die Hausmannskost der Rüpelwelt? zumal derber Spaß beim Volke immer empfängliche Hörer fand.

---

[1]) Der Sommernachtstraum zählt in den Auftritten, welche Garrick beibehielt, etwa 1170 Verszeilen, „Die Elfen" zählen etwa 700, davon fallen an 200 auf Gesangstücke, während noch Manches zugesetzt ist. Garrick hat mithin in dem, was er bringt, mehr als die Hälfte gestrichen.

3. Der Sturm.

Nach Bericht der Biographia Dramatica waren nur die Hauptauftritte durch Einschaltung reichlicher Gesangstücke zum Singspiel ausgestattet — also das nämliche Verfahren wie bei den „Elfen". Die Aufführung in Drurylane hatte guten Erfolg.

4. Das Wintermärchen („Florizel and Perdita").

Von den beiden Teilen des Shakspere'schen Wintermärchens, die durch sechzehnjährigen Zwischenraum getrennt sind, spielt der erste (Akt I, II, III), mit dem scheinbar trüben Ausgang, in Sicilien; nur sein Schluß versetzt uns nach Böhmen: hier wird der Ernst schon gemildert und ein Übergang gefunden zu dem schließlichen heiteren Verlauf. Der zweite Teil (IV, V), mit lustigem Treiben reich durchwebt, spielt zunächst in Böhmen weiter (Akt IV), sein ausgleichender Schluß führt dann die handelnden Personen in Sicilien wieder zusammen.

Garrick beseitigt den ersten Teil, mit Ausnahme des böhmischen Schlusses, die ganze Handlung ist nach Böhmen verlegt (in drei Akten). Die Rolle der Hermione schrumpft zusammen auf sieben Zeilen. Leontes (Garrick's Rolle) hat etwa hundertfünfzig Zeilen zu sprechen — ganz rührselig. Wenn auch sein Erscheinen stets die Kunst des Darstellers herausfordert, so begreift man doch kaum den Strich durch die ersten drei Akte, wo Leontes Träger der Handlung bleibt und zur Ausmalung eines eigenartigen Bildes überall Gelegenheit bietet. Hier giebt es wohl nur eine Erklärung: der Schauspieler Garrick brachte das Opfer — zunächst dem Bühnenleiter, oder vielmehr dem Geschmack der Zuschauer in Drurylane.

5. Die bezähmte Widerspenstige (Catherine and Petruchio.)

Abermals werden fünf Shakspere-Akte in drei zusammengedrängt — allerdings unter andern Verhältnissen. Nebensächliches überwuchert in diesem Lustspiel die Haupthandlung besonders stark, ohne festgefügt mit ihr verbunden zu sein — das zeigt schon die leichte Möglichkeit, es abzulösen. Garrick vollführt diese Ablösung streng, er hält sich nur an die Haupthandlung und an ihre Bühnenwirkung im Geiste der Zeit: er weiß scharf hervorzuheben — sei es durch Striche, sei es durch Einschiebungen. Akt III spielt durchweg in Petruchio's Landhaus, hier erscheinen: Baptista, Hortensio, Bianca. Das allgemeine Staunen wird breiter ausgeführt, die Wette fällt fort. Als aber Bianca die Schwester aufstacheln will, da wird sie von Petruchio gewarnt, der seine Zähmungs-

vorschrift dem Gatten Hortensio mitteilen könnte. Katharina erklärt die Pflichten der Frau gegen den Mann bis zu den Worten: „Zu kleine Zahlung für so große Schuld!" Die folgenden zehn Zeilen übernimmt dann Petruchio und beschließt damit das Stück.

6. Cymbeline.

Eine Bühnenbearbeitung ohne tiefere Eingriffe als Kürzungen und Umstellugen. Gestrichen sind u. a. Shakspere III, 7: Rom; und V, 4: Gefängnis, die wohl jeder Bearbeiter streichen wird; von den Versen bei Imogens Bestattuug (IV, 2) bleibt nur der erste; den stummen Zweikampf zwischen Posthumus und Jachims (V, 2) begleiten einige Worte, den Schlachtbericht (V, 3) giebt, statt des Posthumus, Pisanio — weil hier gleich vom „vierten Mann in Bauerntracht" die Rede ist, der den drei andern tapfer zu Hülfe kam: dieser Bauer und Posthumus sind ja eine Person. Garrick-Posthumus hätte sich sonst den Vortrag der Erzählung schwerlich entgehen lassen.

Die Aufführung ergab noch einen Umstand, der bei Garrick's Bühnen-Erfahrung unbegreiflich bleibt. Shakspere (I, 6) läßt die Königin von dem Arzte Cornelius ein Fläschchen empfangen, welches angeblich scharfes Gift enthält; durch des Arztes bei Seite gesprochenen Worte wird aber die nötige Aufklärung für den Zuschauer gegeben, daß, statt des Giftes ein Schlaftrunk den Inhalt bilde. Ganz dem entsprechend lautet Garrick's gedrucktes Buch. Bei der Darstellung strich man aber die erläuternden Worte des Arztes, sie wurden überhaupt auf der Bühne niemals gesprochen.[1]). Wenn also der Zuschauer das Stück nicht genau kannte, dann mußte ihm Imogen's Wiedererwachen, nachdem sie das Fläschchen leerte, völlig unbegreiflich bleiben. Und es handelt sich um acht Verszeilen, deren Ausfall den Bau des Stückes umwirft!

7. Hamlet.

Garrick's Arbeit stammt aus der letzten Zeit seiner Bühnenlaufbahn; Unterhandlungen mit einem Verleger brach er wieder ab: so blieb die Handschrift ungedruckt. Genaueres über den Inhalt erfahren wir durch die Biographia Dramatica, sie bemerkt Folgendes[2]): „Diese Bearbeitung ist ein Machwerk im Geiste „Zettels des Webers", der neben seiner eigenen Rolle auch noch alle übrigen spielen will. Ebenso schädigt Garrick die richtige Entwickelung jeder Rolle außer der seinigen; er

[1]) Biographia Dramatica II, 149.
[2]) Biographia Dramatica II, 278.

ſtreicht den Osrick, die Totengräber und andere, weil der Zuſchauer auf ihn allein achten ſoll. Unſer Dichter giebt dem Laertes eine Totenklage, die ihn vorübergehend günſtiger ſtellt als den Prinzen von Dänemark. Dieſer Umſtand war kaum erkannt, als die Worte jenem genommen, dieſem angepaßt wurden. Seit dem Tode Garrick's ſind nun die Zuſchauer eingetreten für das Recht des Dichters: ſie blieben fort aus dem Theater und verlangten den Hamlet ſo zu ſehen wie er geſchrieben war für die Darſtellung. — — In kurzem Wort: keine Macht als Garrick's unvergleichliches Spiel konnte engliſche Zuſchauer bewegen, die Mißhandlung ihres Lieblingsdichters geduldig mitanzuſehn.

Noch eingehender beſpricht Thomas Davies dieſe Bearbeitung[1]). Aus Shakſpere's Akt I waren zwei Akte gemacht: der erſte ſchloß mit den Worten:

„Schnöde Thaten,
Birgt ſie die Erd' auch, müſſen ſich verraten!"

Alſo ein glänzender Abgang — für Hamlet. Akt II brachte den weiteren Verfolg von Shakſpere's Akt I; III und IV wurde zuſammengezogen. In IV, 7 (König und Laertes) war Laertes edler gehalten. Hamlet kehrt von der Reiſe zurück mit dem feſten Entſchluß, jetzt den Tod ſeines Vaters zu rächen. Zur Fortlaſſung der Totengräber muß freilich bemerkt werden, daß die Bühnen-Überlieferung deren Gebahren ins Niedrigſtpoſſenhafte herabgezogen hatte.[2]) Über Ophelia's Schickſal erfuhr der Zuſchauer gar nichts. Die Königin, ſtatt auf der Bühne an Gift zu ſterben, wird im Wahnſinn abgeführt. Der König verteidigte ſich gegen Hamlet und fiel im Zweikampf — eine Gelegenheit zu wiederholter Entfaltung wirkungsvoller Fechtergeſchicklichkeit.

8. König Lear.

Garrick verleugnete hier ſeinen Grundſatz, auf Shakſpere zurückzugehn: er entſchied ſich für die Bearbeitung von Nahum Tate. Dabei war wohl der Umſtand maßgebend, daß „König Lear", treu nach Shakſpere aufgeführt, 1663 nicht gefallen hatte, weil man den Schluß zu grauſam fand. Wohl dachte Garrick daran, den Narren wiederherzuſtellen und ihn dem Schauſpieler Woodward[3]) zu geben, deſſen Spiel nicht beſorgen

[1]) Dramatic Miscellanies. III, 145.

[2]) S. S. 251.

[3]) Lebte 1717—1777; ſeine Rollen waren u. a.: Lucio (Maß für Maß), Petruchio, Mercutio, Parolles.

ließ, daß Übertreibung den Eindruck von Lear's Leiden schädigen könnte. Aber der Bühnenleiter erwehrte sich nicht des Bedenkens, daß zur Seelenqual des Königs die Späße des Narren wenig stimmen möchten. So berichtet Thomas Davies [1]).

Das „Bedenken" erhält eigentümliche Beleuchtung durch F. J. Schink[2]), der über Garrick's Bühnen-Einrichtung Folgendes mitteilt: „Auffallend hat er darin bloß darauf losgearbeitet, sich in's Licht zu stellen, mit seinem Strahlenglanz alles um sich zu verdunkeln, und, der einzige Bewunderte, hoch hervorzuragen. Darum erscheint sein Lear gleich im Anfang von Pauken- und Trompetenschall umtönt, auf einem prächtigen Thron, das Haupt mit der Krone geschmückt, das Zepter in der Hand, um schon mit seiner ersten Erscheinung alle Augen auf sich zu versammeln. Darum hat in den beiden ersten Akten nur er das letzte Wort; darum drängte er die brillantesten Scenen dicht aufeinander; darum berupfte, beschnitt und vernachlässigte er alle Nebencharaktere, damit er, wie König Saul, einen Kopf länger sei als das ganze Volk. So schließt sein erster Akt mit dem furchtbaren Fluche: hear, nature, hear, dear goddess, hear! (Sh. I, 4), sein zweiter mit der erschütternden Rede: you see me here, you gods, an poor old man! (Sh. II, 4), und mit dem Anfang des dritten steht er in vollem Ausbruch des Gewitters, um mit seinem blow winds, and crack you cheeks, rage, blow! (Sh. III. 2) alle Hände und Augen für sich in Thätigkeit zu setzen."

9. Macbeth.

Garrick beseitigte die alte Ballhorniade Davenant's, Shakspere wurde wieder in sein Recht eingesetzt; nur etwa zwei Auftritte blieben fort; die Davenant'sche Hexenchöre wagte er nicht über Bord zu werfen. Seine Auffassung des Titelhelden war völlig verschieden von der aller Vorgänger; für den sterbenden Macbeth hatte er noch eine lange Rede zurechtgemacht.

Das Endurteil über Garrick's Shakspere-Behandlung lautet: er änderte niemals willkürlich, bloß um zu ändern, sondern er änderte nur da, wo es dem Schauspieler, dem Bühnenleiter oder dem Theaterunternehmer geboten schien. Seine Gründe lassen sich immer erkennen, wenn sie sich auch nicht immer billigen lassen.

---

[1]) Dram. Miscell. II, 266.

[2]) Dramaturgische Monate. Schwerin. 1790. II, 392.

XV.

Zweifelhafte Shakspere-Stücke.

Eine Zusammenstellung der Stücke, welche außer den 36 Schauspielen Shakspere noch zugeschrieben werden („doubtful plays") fehlte bisher. Bei ihnen wird der Dichter als Verfasser bezeichnet — entweder aus äußeren oder aus inneren Gründen oder rein willkürlich. Nach diesen Gesichtspunkten wurde der Stoß zu ordnen versucht. Unbedingte Vollständigkeit bleibt hier ausgeschlossen; neue Anwärter können immer noch auftauchen.

A. Vier Stücke, die bei Shakspere's Leben unter seinem Namen im Druck erschienen:

a. Sir John Oldcastle.
b. The London Prodigal.
c. A Yorkshire Tragedy.
d. Pericles, Prince of Tyre.

Die Sachverständigen stimmen darin überein, daß Shakspere's Name auf dem Titelblatt noch keineswegs den Beweis für die Verfasserschaft liefert, weil ein Namens-Mißbrauch damals ohne Gefährde stattfinden konnte; als Zweck läge die Absicht, Käufer anzulocken, nicht allzufern.

a. The first part of the true and honourable historie of Sir John Oldcastle, the good Lord of Cobham. As it has lately been acted by the Right honourable the Earl of Nottingham Lord High Admiral of England his servants. Written by W. Shakspeare, point. for Thomas Paiser. 1600.

Abdruck: W. Hazlitt, the Supplementary Works of Shakespeare. London, 1865.

Übersetzungen: Eschenburg, Shakespeare's Schauspiele. Zürich, 1782. Bd. 13. (Blos ein Auszug.); Tieck, Vier Schauspiele von Shakespeare. Cotta, 1836; E. Ortlepp, Nachträge zu Shakespeare's Werken. Stuttgart, 1840; H. Döring, Supplemente zu Shakespeare's Schauspielen. Erfurt, 1840; Shakespeare,

frei bearbeitet von Mehreren und herausgegeben von Joseph Meyer. Gotha, 1824—1834. Bd. 45.

Das ursprüngliche Titelblatt mußte, wie Collier bemerkt, später beseitigt werden. Der Schauspiel-Unternehmer Henslowe zahlte (nach seinem Tagebuch) für diesen Teil I und als Aufgeld für Teil II 10 Pfund Sterling an Munday, Drayton, Wilson und Hathaway, eine Vereinigung zur Abfassung von Schauspielen.

b. The London Prodigal. As it was playde by the Kings servants, by William Shakspeare. 4. London, printed by J. C. for Nathaniel Butter, 1605.

Abdruck: Hazlitt; Tauchnitz, The Doubtful Plays of Shakspeare.

Übersetzungen: Eschenburg; Tieck (4 Schausp.); Ortlepp; Döring; Meyer, Bd. 41.

Schlegel und Tieck erklärten unbedenklich Shakspere für den Verfasser. Eschenburg und Lessing legten Wert auf das Stück; Schröder hat es bearbeitet unter dem Titel: „Kinderzucht, oder: das Testament".

c. A Yorkshire Tragedy, not so new as lamentable and true. Acted by His Majesties Players at the Globe. Written by W. Shakspeare. London, printed by R. B. for Thomas Panier, 1608.

Abdruck: Hazlitt; Tauchnitz.

Übersetzungen: Eschenburg; Ortlepp; Döring; Meyer, Bd. 50.

Den Stoff behandelt Eschenburg, XIII, 431. Die Begebenheit fand statt 1604.

d. The late, and much admired play, called Pericles,- Prince of Tyre. With the true relation of the whole Historie, adventures and fortunes of the said Prince: As also The no lesse strange and worthy accidents, in the birth and life of his Daughter Mariana. As it has been divers and sundry times acted by his Majesties servants, at the Globe on the Bank-side. By William Shakspeare. Imprinted at London for Henry Gosson, and are to be sold at the signe of the Sanne in Paternoster row. 1609.

Abdruck: Delius, Shaksperes Werke. 1854—1861. Bd. VII.

Übersetzungen: Eschenburg; Tieck (Alt-Englisches Theater. Berlin, 1811); Benda (Shakspeare's Werke, Leipzig, 1825; Ort-

lepp; Döring; Meyer, Bd. 10; Bärmann (Sh.'s. Wke., Wien, 1836); Keller (Shs.'s Schauspiele. Stuttgart, 1843).

B. Drei Stücke, die bei Shakspere's Leben mit den Anfangsbuchstaben seines Namens im Druck erschienen,

a. Locrine. — b. The Puritan. — c. Lord Thomas Cromwell.

Englische Sachverständige haben die Buchstaben „W. S." auf einen englischen Dichter Wentworth Smith beziehen wollen, welcher 1601 bis 1603 (nach Henslowe's Tagebuch) 14 Stücke, verfaßt in Gemeinschaft mit Andern, zur Aufführung brachte[1]). Ein Buchhändler-Unternehmen ist auch hier (wie bei A) nicht ausgeschlossen.

a. The lamentable Tragedie of Locrine, the eldest son of King Brutus, discoursing the warres of the Britains and Hunnes with their discomfiture. The Britains victories with their accidents and the death of Albanact. No less pleasant than profitable. Newly set forth, overseene and corrected by W. S. 4. London print. by Thomas Creede 1595.

Abdruck: Hazlitt; Tauchnitz.

Übersetzungen: Eschenburg (Auszug); Tieck (Alt-Engl. Theater); Ortlepp; Döring; Meyer, Bd. 40.

b. The Puritan, or the Widdow of Watlingstreet, acted by the childern of St. Pauls, written by W. S. imprint. at London by G. Eld. 1607.

Abdruck: Hazlitt.

Übersetzungen: Eschenburg (Auszug); Döring.

c. The true chronicle historie of the whole life and death of Thomas Lord Cromwell. As it has been sundry times publickly acted by the King's Majesties servants. Written by W. S., print. by Thomas Snodham. 1613.

Abdruck: Hazlitt; Tauchnitz.

Übersetzungen: Eschenburg (im Auszug); Tieck (4 Schausp.); Ortlepp; Döring.

C. Zwei Stücke, nach Shakspere's Tod gedruckt, unter Angabe Shakspere's als Mitverfasser auf dem Titelblatt.

a. The two noble Kinsmen. — b. The birth of Merlin.

[1]) Ulrici, Sh.'s dram. Kunst, 3. Aufl. Leipzig, 1868. III, 83. 91.

a. The two noble Kinsmen, presented at the Blackfriars by the Kings Maj. servants, with great applause: written by the memorable Worthies of theis Time, Mr. John Fletcher and Mr. William Shakespeare Gent., print. at London, by Th. Cotes, for John Watersone and are to te sold at the signe of the Crowne, in Paul's Church-Yard 1634.

Abdruck: In erster Gesamtausgabe der Werke von Beaumont und Fletcher fehlt das Stück, es steht aber dann in allen folgenden Ausgaben.

Übersetzungen: Mir nicht bekannt. Den Verlauf der Handlung schildert ausführlich Friesen: Shaksp.-Jahrb. I, 165.

b. The Birth of Merlin or the Childe hath found his Father. As it hath been several times Acted with great Applause. Written by William Shakespeare and William Rowley. Placere cupio[1]). London: Print. by Thomas Johnson for Francis Kirkman and Henry Marsh, and are to be sold at the Princes Arms in Chancery-Lane. 1662.

Abdruck: Delius, Pseudo-Shakspere'sche Dramen, 1856. Heft 3; Tauchnitz.

Übersetzungen: Tieck (Shakesp. Vorschule); Ortlepp; Döring; Meyer, Bd. 49.

D. Fünf Stücke, die als Werke Shakspere's in das Verzeichnis der Buchhändlerzunft eingetragen wurden.

a. Henry I and Henry II. — b. The History of Cardenio. — c. Iphis and Janthe. — d. The history of King Stephen. — e. Duke Humphrey.

a. Henry I and Henry II by Wm. Shakespeare and Robert Davenport.

In dieser Fassung eingetragen in die Verzeichnisse der Buchhändlerzunft am 9. September 1653. Es giebt eine Zusammenstellung von 53 Stücken, welche Mr. Warburton vom Heroldsamt in Somerset[2]) besaß; am Schluß bedauert der Sammler, daß diese Handschriften, bis auf drei wieder verloren gegangen, da sie von dem unwissenden Diener

[1]) Der Wahlspruch des Verlegers.

[2]) Nicht Bischof Warburton, der Shakspere-Herausgeber.

als Kuchen-Unterlage verbraucht oder verbrannt seien[1]). Unter den abhanden gekommenen soll sich auch Henry I und Henry II befunden haben.

b. The History of Cardenio. A Play by Mr. Fletcher and Shakespeare.

Eingetragen am 9. September 1653, wahrscheinlich nie gedruckt. Doch wurde auch vermutet, daß dieses Stück übereinstimme mit „The double Falsehood."[2])

c. Iphis and Janthe, or a Marriage without a Man. Comedy.

Eingetragen am 29. Juni 1660, unter dem Namen „Wm. Shakespeare".

d. The history of King Stephen.

e. Duke Humphrey, a Tragedy.

Der Eintrag erfolgte am 29. Juni 1660[3]). „Duke Humphrey" von Shakespeare war benannt unter den 53 Stücken Warburton's (oben D, a). Man hat auch vermutet, daß dieser „Duke Humphrey" zusammenfalle mit „König Heinrich IV" Th. 2.

E. Drei Stücke, in einem Bande, der auf dem Rücken bedruckt ist: „Shakespeare. Vol. I."

a. Mucedorus. — b. The merry Devil of Edmonton. — c. Fair Emm.

Der äußere Grund ist also hier das Gewicht des Buchbinders, welcher den Titel aufdruckte, wahrscheinlich allerdings dazu veranlaßt durch die Weisung des ersten Besitzers. Der Band gehörte zur Büchersammlung König Karl's II., war dann Garrick's Eigentum, und befindet sich jetzt im Britischen Museum.

a. A most pleasant Comedy of Mucedorus, the King's Sonne of Valentia and Amadine, the King's daughter of Aragon. With many conceits of Mouse. 4. London, 1598.

Fernere Ausgaben erschienen: 1610; 1613; 1615; 1626; 1631; 1639; 1668.

Abdruck: Delius, Pseudo-Sh. Dramen, Heft 4. Krit. Ausg. 1878 von Warnke u. Pröscholdt.

Übersetzungen: Mir nicht bekannt.

b. The merry Devil of Edmonton, as it has been sundry

[1]) Tieck, Shakesp. Vorschule, Th. II, Vorrede S. XLI.

[2]) Folgt unter K. a.

[3]) Nach Halliwell, Dict. Old English Plays. (Stephen & Duke Humphrey.)

times acted by his Majesties servants at the Globe on the Bankside, print. by A. M. for Francis Falkner 1626.

Abdruck: Hazlitt.

Übersetzungen: Tieck (Alt-Engl. Th.); Ortlepp; Döring; Meyer, Bd. 48.

c. A pleasant comedy of Fair Emm, the Millers daughter of Manchester, with the love of William the Conqueror. As it was sundrie times publiquely acted in the Citie of London, by the Rt. Hon. the Lord Strange his servants. 4. London print. for John Wright. 1631

Abdruck: Delius, Pseudo-Sh. Dramen, Heft 5.

Übersetzungen: Tieck (Sh.'s Vorschule); Döring; Meyer, Bd. 47.

F. Drei Stücke, bei denen andere Verfasser mit Wahrscheinlichkeit ermittelt wurden.

a. The Arraignment of Paris. — b. George a Green, the pinner of Wakefield. — c. The second Maid's Tragedy.

a. The Arraignment of Paris. A Dramatic Pastoral. Gedruckt (nach A. Dyce) 1584, 4°; mit dem Bemerken, daß es von den Kapellknaben der Königin in deren Gegenwart vorgestellt worden sei.

Abdruck, Übersetzungen: Mir nicht bekannt.

Die Buchhändler Kirkman und Winstanly erklärten das Stück 1660 für eine Arbeit Shakspere's. Th. Nash, der Freund G. Peele's, bezeichnet es dagegen ausdrücklich als ein Werk dieses Dichters, und daraufhin nahm A. Dyce dasselbe unbedenklich mit auf in seine Gesamtausgabe der Werke Peele's.

b. George Green, the pinner of Wakefield. 4. London 1599.

Abdruck: Dodsley, Old Plays. 1825. vol. III. The works of R. Greene by A. Dyce.

Übersetzungen: Tieck (Alt-Engl. Th.); Döring; Meyer Bd. 43.

Aufgeführt wurde das Stück, nach Henslowe's Tagebuch, 1593 von den Schauspielern des Earl of Sussex. Englische und deutsche Sachverständige erklären es unbedenklich für ein Werk R. Greene's.

c. The second Maid's Tragedy.

Abdruck: London, 1824 (ungenau — nach Tieck).

Übersetzungen: Tieck (Sh.'s Vorschule).

Eingetragen in die Verzeichnisse der Buchhändler-Gilde am 9. September 1653, aber zum Druck gestattet schon am 31. Oktober 1611. Die Handschrift des Stückes ist eine der drei, welche aus der Sammlung Warburton's (Da) gerettet wurden; sie trug die Nummer 49 und die kurze Bezeichnung: „A Play by William Shakespeare". Mit der Prüfung eingehender Stücke und Entscheidung über ihre Annahme war seit 1606 Georg Buck betraut; dieser las das Trauerspiel, welches in solchem Maße seinen Beifall fand, daß er ihm ohne weiteres den Titel gab: „The second Maid's Tragedy" und die Worte beischrieb: „A Tragedy indeed". Darin sollte sein ganzes Lob zusammengefaßt sein, weil die „Maidens Tragedy" von Fletcher noch im besten Andenken stand. Eine Aufschrift nennt als Verfasser zuerst Th. Gough, dann Chapmann, endlich Shakspere; sie muß aber aus weit späterer Zeit stammen. So äußert sich Tieck (Sh.'s Vorschule II, Vorrede S. XL bis XLIII), der hier zunächst die nicht unwahrscheinlichen Gründe ausführt, daß dieses Stück ein und dasselbe sei mit Massinger's Trauerspiel: „The Tyrant", welches längere Zeit auf der Bühne gefiel, aber als abhanden gekommen gilt.

G. Vier Stücke, die willkürlich Shakspere zugeschrieben werden.

a. The double falsehood. — b. Satiro-Mastix. —
c. Wily beguiled. — d. The murder of Mr. Sanders.

a. The double Falsehood or the distrest Lovers, a play written originally by Shakspere and revised by Theobald 8. London. 1728. 1767.

Friesen bemerkt: „Das Stück findet sich angegeben in Sillig's Shakespeare-Katalog S. 33. Nach Biographia Dramatica hielt es Dr. Farmer für eine Arbeit Shirley's, wenigstens nicht älter als dieser; Malone wollte es Massinger zuschreiben; niemand aber mochte mit Theobald an Shakespeare glauben. Der Stoff soll aus einer der Novellen in Don Quixote entnommen sein (wohl „Die Neugierigen" — nach Tieck's Übersetzung). Daß das Buch Ben Jonson nicht unbekannt war, ergiebt sich aus seiner Komödie: „Every man in his humour". Ob es aber Shakespeare kannte?"

b. Satiro-Mastix, or the untrassing of the humorous Poet 1602. 4^0.

Die Biographia Dramatica schreibt das Stück Thomas Dekker zu, sie beruft sich dabei auf Hawkins: Origin of the English Drama.

In Ben Jonson's „Poetaster" war Dekker unter dem Namen Crispinus arg mitgenommen. —

Satiro—Mastix liefert die Erwiderung. In den Jahren 1602, 1604 sollen vier Ausgaben des Stückes erschienen sein. Wilhelm Bernhardi (der Neffe L. Tieck's) bezeichnet es, nebst den meisten vorstehend genannten Schauspielen, als ein zweifelhaftes Werk Shakspere's[1]).

c. A pleasant comedy of Wily beguiled. The chief Actors be these: A poore Scholler, a riche Foole, and a Knave at a Shifte. 1606. 4°. 1623. 1635. 1638.

d. The tragical and lamentable murder of Master G. Sanders of London, Merchant, near Shooters Hill, consented to by his own wife.

Auch diese beiden Stücke werden von Wilhelm Bernhardi als zweifelhafte Werke Shakspere's aufgeführt.[1])

H. Zwei Stücke, bei denen die Frage sich aufdrängt: wer konnte sie schreiben, wenn Shakspere sie nicht schrieb?

a. Arden of Feversham. b. King Edward III.

a. The lamentable and true Tragedie of M. Arden, of Feversham, in Kent, who was Most wirkedlye murdered, by the Means of his disloyall and wanton Wyfe, who for the Loue she bare to one Mosbie, hyred two desperat Ruffins, Blackwill and Shagbog, to kill him. Wherein is shewed, The great Malice and Dissimulation of a wicked Woman, the unsatiable desire of filthei lust, and the shamefal End of all Murderers. London, 1592. 1599. 1633.

Abdruck: Delius, Pseudo-Sh. Dramen, Heft 2.

Übersetzungen: Tieck (Sh.'s Vorschule); Döring; Meyer, Bd. 44.

Das Stück wurde erst im Jahre 1770, bei Gelegenheit eines neuen Abdrucks, vom Fevershamer Buchhändler Edward Jacob dem Shakspere zugeschrieben.[2]) Biographia Dramatica nennt als späteren Bearbeiter für die Bühne George Lillo, gest. 1739, dessen Bruchstück Dr. John Hoobly zu Ende gebracht habe. Tieck hält es für wahrscheinlich, daß Shakspere der Verfasser des „Arden" sei, worin ihm Charles Knight und Delius nicht beipflichten.

---

[1]) Hamburger Literaturblatt, 1856, Nr. 79.

[2]) Ulrici: Sh.'s Dram. Kunst, III, 88. Delius, Ps. Sh. Dr., Vorrede zu Heft 2.

b. The Raigne of King Edward the third: As it hath sundrie times plaied about the Citie of London. London, Print. for Cuthbert Burby 1596.

Abdruck: Delius, Pf. Sh. Dramen, Heft 1.

Übersetzungen: Tieck (4 Sch.); Ortlepp.

Ludwig Tieck hielt unverrückt daran fest, dieses Schauspiel — gleich manchem andern mehr denn zweifelhaften — für eine Arbeit Shakspere's zu erklären. Ulrici trat ihm bei — so lange er blos die Übersetzung kannte (welche, vom Grafen Baudissin herrührend, unter Tieck's Namen veröffentlicht war)[1]; nach Einsicht der Urschrift, welche Delius wieder herausgab[2]), spricht er die Überzeugung aus, Shakspere sei nicht der Verfasser[3]). Der gleichen Ansicht ist Friesen, unter ausführlicher Darlegung aller Gründe -- „für" wie „gegen"[4]). Delius schließt seine Erörterung des Gegenstandes mit dem Ausspruch: „Wenn es schwierig erscheint, auf einen andern Verfasser des Drama's zu schließen, als Shakspere, so ist es nicht weniger schwierig, Shakspere für den Verfasser zu halten. Wir können in solcher Ungewißheit nur auf den Schluß der oben angeführten Worte Capell's zurückkommen."[5]) Dieser Schluß lautet: „Nach dem Allen muß man bekennen, daß Shakspere's Verfasserschaft nur Vermutung und Ansichtssache bleiben kann; der Leser muß sich die eigne Meinung bilden, gestützt auf das Dargelegte und auf Alles, was ihm aus dem Schauspiel selbst entgegentritt."

J. Zwei Stücke, bei denen Shakspere's Verfasserschaft aus inneren Gründen kaum zweifelhaft sein kann.

a. The first part of the Contention betwixt the Houses of York and Lancaster.

b. The true tragedy of Richard Duke of York.

a. The First Part of the Contention betwixt the two famous houses of Yorke and Lancaster, with the death of the good Duke Humphrey: And the banishment and death of the Duke of Suffolke, and the Tragicall end of the

---

[1]) Vier Schauspiele von Shakspeare. Übersetzt von Ludwig Tieck. Stuttg. u. Tüb., J. G. Cotta. 1836.

[2]) Edward III. Ein Shakspere zugeschriebenes Drama. Herausg. von Dr. Nic. Delius. Elberf. Friedrichs. 1854.

[3]) Sh.'s dram. Kunst. 3. Aufl. III. 101.

[4]) Sh. Jahrbuch, II. 64.

[5]) Pseudo. Sh.'sche Dramen, Heft 1. Vorrede XI.

proud Cardinall of Winchester, with the notable Rebellion of Jack Cade: And the Duke of Yorkes first claim unto the Crowne. London, print. by Thomas Creed, for Thomas Millington, and are to be sold at his shop under Saint Peters Church in Cornwall 1594. 1600. 1619 (mit Shakspere's Namen).

Abdruck: Delius, Sh.'s Wke. King Henry VI, part 2. S. 7. The First Quarto, 1594. A. Facsimile by Photolithography, by C. H. Praetorius. With Forewords by F. J. Furnivall. London 1889.

Übersetzungen: Mir nicht bekannt.

b. The true Tragedie of Richard Duke of Yorke, and the death of the good King Henry the Sixt, with the whole contention betweene the two houses of Lancaster and Yorke as it was sundrie times acted by the Right Honourable the Earle of Pembrooke his seruants. Print. at London by P. S. for Thomas Millington, and are to be sold at his shoppe under Saint Peters Church in Cornwall. 1595. 1600. 1619 (beide Stücke — a und b — zusammen als 1 und 2. part mit Shakspere's Namen).

Abdruck: Delius, Sh.'s Wke. King Henry VI, part 3. S. 12.

Übersetzungen: Mir nicht bekannt.

Ein alter Druck des Stückes in klein 8° von 1595 wurde 1843 durch die Bodleion Library für 130 Mark angekauft, nachdem er 1793, bei Versteigerung der Bücher des Dr. Sam. Pegge, Prebendary of Lichfield, für 5 Pfd. 15 Sh. erworben war.

In beiden Stücken zeigt die Folge der Auftritte samt dem Wortlaut solche Übereinstimmung mit Shakspere's Henry VI., part 2 u. 3, daß sie für nachlässige verstümmelte Abschriften dieser Schauspiele, etwa während der Darstellung nachgeschrieben, gelten konnten.

K. Fünf Stücke, die Shakspere bearbeitete oder benutzte.

a u. b. The I & II part of King John. c. The taming of a Shrew.
d. The true tragedy of Richard III. e. King Leir and his three daughters

a u. b. The first and second part of the troublesome Raigne of John King of England. With the Discovery of King Richard Cordelion's base Sonne (Vulgarly named the Bastard Fauconbridge). Also the Death of King John

at Swinstead Abbey. As it was (Sundry times) publikely acted by the Queenes Majesties Players in the honourable Cittie of London. 1591.

Übersetzung: Tieck (Alt-Engl. Theater).

c. A Pleasant Conceited Historie, called The taming of a Shrew. As it was sundry times acted by the Right honorable the Earle of Pembrook his seruants. Print. at London by Peter Short and are to be sold by Cuthbert Burbie at his shop at the Royall Exchange. 1594.

Abdruck: in The Publications of the Shakespeare Society. A Supplement to Dodsley's Old Plays. 1853. vol. IV.

Übersetzung: Mir nicht bekannt.

d. The True Tragedie of Richard the third: Wherin is showne the death of Edward the fourth, with the smothering of the two young Princes in the Tower: With a lamentable ende of Shores wife, an example for all wicked women. And lastly, the coniunction and ioyning of the two noble Houses of Lancaster and Yorke. As it was played by the Queenes Majesties Players. London Print. by Thomas Creede and are to be sold by William Barley. 1594.

Abdruck, Übersetzung: Mir nicht bekannt.

e. The True Chronicle History of King Leir and his three Daughters Gonorill, Ragan and Cordella. (Nur in der Auflage von 1605 uns zugekommen, nachdem es schon 1594 in die Buchhändler-Verzeichnisse eingetragen, wohl auch schon gedruckt war.)

Übersetzung: Tieck (Alt-Engl. Theater).

Die Ähnlichkeit mit Shakspere's „King Lear" beschränkt sich im wesentlichen auf das Freundschaftsverhältnis zwischen dem Könige und Perillus (bei Shakspere: Lear und Kent).

Ob und inwieweit Shakspere bei den vorstehend genannten 33 Schauspielen betheiligt war — als Verfasser oder Mitverfasser, als Umarbeiter oder Überarbeiter? Diese Frage ist der Gegenstand ewiger Fehde unter den Shakspere-Gelehrten sowohl jenseits wie diesseits des Kanals. Mit vornehmer Geringschätzung sieht Einer herab auf den Andern,

während Beide nicht etwa in Kleinigkeiten verschiedener Ansicht sind, sondern auf völlig entgegengesetzten Standpunkten stehen. Nur beim Perikles (A[d]) herrscht über Shakspere's Beteiligung kaum ein Zweifel, allein der friedliche Ausgleich zerfällt schon wieder, sobald sich's um das „Inwieweit?" handelt. Bei „The I Part of the Contention" und „The true Tragedy" (J[a & b]) sind die deutschen Sachverständigen unbedenklich, Shakspere als Verfasser anzuerkennen, die englischen schwanken durch alle Stufen — vom vollen Glauben bis zum entschiedenen Ableugnen. Bei solcher Lage der Streitfragen ist ein abschließendes richterliches Urteil schwerlich zu erwarten.

Vom dichterischen und vom Bühnenstandpunkt betrachtet, findet sich unter den 33 Stücken Wertvolles und Wertloses in buntem Gemisch.

XVI.

König Eduard III.

Das bedeutendste der „zweifelhaften Stücke" ist „König Eduard III." Da entsteht denn die Frage nach dem Bühnenwert dieses Schauspiels — sowohl im allgemeinen, als im besondern für die deutsche Bühne der Gegenwart. Ihre Beantwortung erfordert ein näheres Eingehen auf den Verlauf der Handlung.

Akt I — beginnt zu London im Königspalast. Robert von Artois aus Frankreich verbannt, beweist dem König Eduard, daß er durch seine Abstammung rechtmäßiger Erbe der französischen Krone sei. — Herzog von Lothringen erscheint und verlangt, im Namen König Johann's von Frankreich, daß König Eduard für das Herzogtum Guyenne Lehenshuldigung leiste; die Antwort ist Kriegserklärung. — Ritter Montague meldet, der Schottenkönig David habe das Bündnis mit England verräterisch gebrochen, er belagere jetzt die Gräfin Salisbury im Schlosse Roxburg. Eduard beschließt Kriegsrüstung nach allen Seiten und Befreiung der Gräfin.

Zweiter Schauplatz: vor Roxburg, wo die schottischen Heere über Teilung der sicheren Beute streiten — um dann schnell zu fliehen, als ein Bote das Nahen des englischen Heeres verkündet. König Eduard kommt mit seinen Rittern, unter ihnen ist Graf Warwick, Vater der Gräfin Salisbury. Diese dankt ihre Rettung dem Könige, den Liebe zu ihr entflammt. Er will sofort aufbrechen, dringende Bitte der Gräfin bestimmt ihn, in ihrem Hause für die Nacht zu bleiben.

Akt II — spielt ganz auf Roxburg. König Eduard weiß seiner Liebe keinen Rat, er bekennt sie der Gräfin; sie versichert ihm in glänzender Rede ihre Treue als Unterthanin, mit dem Hinweis, daß seine Liebe der Königin Philippa, die ihrige dem Gatten Salisbury gehöre. — Warwick, ahnungslos über die Ursache des Kummers, der den König drückt, schwört diesem: er würde, wenn das in seiner Macht stände, mit eignem Leib, selbst mit dem Verlust seiner Ehre die Ursache des

Kummers aus dem Wege räumen. Daraufhin verpflichtete ihn der König, die Tochter für seine Liebe zu gewinnen. Warwick entledigt sich der ihm aufgedrängtem Pflicht, er kleidet „die Sünde in Tugendsprüche", welche aber seine wahre Meinung erraten lassen. Die spricht er dann unumwunden aus, als die Tochter, in Verzweiflung, das Ansinnen des eignen Vaters beklagt und lieber sterben als ihm nachgeben will.

Eduard, der schwarze Prinz, führt dem König neue Truppen zu; diesen ergreift die Ähnlichkeit des Sohnes mit der Königin, er fühlt beschämt seine unmännliche Thatlosigkeit und rafft sich auf zum Kriege gegen Frankreich. Da tritt die Gräfin ein — er ist wieder umgewandelt, alle Entschlüsse sind vergessen, auf's neue beschwört er sie um ihre Liebe. Die Gräfin versetzt, dann müßte der König erst alle entgegenstehenden Hindernisse beseitigen, die Königin töten und ihren Gatten Salisbury. Eduard stutzt, erklärt sich aber auch hierzu bereit. Jetzt zeigt ihm die Gräfin zwei Dolche: mit dem einen soll er die Königin töten, mit dem andern Dolch will sie im eigenen Herzen die Gattentreue ermorden, wenn er nur einen Schritt ihr näher trete und nicht alsbald schwöre, von seinem unheiligen Thun abzulassen. Durch dies Wort wird König Eduard bekehrt, er findet sich selbst wieder, ruft den Prinzen und die Ritter mit Heeresmacht gegen Frankreich.

Akt III. Französisches Lager in Flandern; dann Feld bei Cressy. Nachdem die Franzosen in der Seeschlacht unterlegen sind, folgt eine heiße Streitscene zwischen den Königen von England und Frankreich, diesem stehen zur Seite der König von Böhmen und polnische Hülfsvölker. Die Schlacht bei Cressy wird geschlagen; König Eduard verweigert dem hartbedrängten schwarzen Prinzen jeden Beistand, damit dieser sich selbst helfen lerne. Endlich glänzender Sieg, der Prinz erhält den Ritterschlag.

Akt IV — zeigt König Eduard vor dem belagerten, ausgehungerten Calais, er verwirft das Erbieten der Stadt, auf Bedingungen ihre Thore zu öffnen. — Dann folgt mit fünf wechselnden Schauplätzen, reich an schönen Einzelnheiten, die Schlacht bei Poitiers, der Sieg des schwarzen Prinzen, die Gefangennahme des französischen Königs mit seinen beiden Söhnen.

Akt V — spielt ohne Wechsel vor Calais. Die Stadt ergiebt sich; sechs Bürger erscheinen barfuß mit Halftern um den Hals; sie werden begnadigt auf Fürbitte der Königin Philippa. Sir John Copland bringt den gefangenen König David von Schottland. Salisbury meldet,

der schwarze Prinz sei bei Poitiers unentrinnbar eingeschlossen, vielleicht schon gefallen; ein Herold verkündet den Sieg des Prinzen, dieser folgt ihm auf dem Fuße mit dem gefangenen König von Frankreich. Friede auf allen Seiten.

Der Inhalt zeigt das Schauspiel als eine „Historie", die im engen Rahmen England's leuchtendste Waffenthaten zusammenfaßt: Calais gewonnen, ein feindlicher König tot, zwei andere gefangen samt zwei königlichen Prinzen, zwei große Schlachtensiege gegen gewaltige Übermacht, eine Seeschlacht dazu — und das alles geschildert mit warmer Heimatliebe, verklärt vom Schimmer der Dichtung. Die Einleitung ist knapp und klar, sie begründet auch den Zug des Königs Eduard nach Roxburg zum Entsatz der belagerten Gräfin Salisbury. Nun aber schiebt sich in den geschlossenen Verlauf des Stückes der zweite Akt als Zwischenspiel, mit Einleitung, Höhepunkt, Entwickelung — ohne jede innere Beziehung zur Haupthandlung, nach rückwärts wie nach vorwärts. Dieser auffallende Mangel im Bau des Schauspiels wurde denn auch als wesentlicher Grund gegen Shakspere's Verfasserschaft ausgebeutet. Ulrici bemerkt allerdings: „mit dem Troste, daß die wahre Energie sich auch wieder vom Falle zu erheben vermöge, schließe der zweite Akt; und dieser Schluß bilde, wenn auch nur innerlich, insofern den Übergang zur folgenden zweiten Hälfte, als uns diese sodann die wahre, weil durch Selbstüberwindung erprobte Heldengröße in ihrem vollen Glanze zeige, nicht nur an dem Könige, sondern auch an seinem ruhmwürdigen Sohne, welcher durch dieselbe Schule hindurchgegangen sei. So beweise denn das Ganze, wie das wahre Heldentum, der Sieg und alle Herrschaft der Welt gebunden sei an die Herrschaft des Menschen über sich selbst; es pulsiere überhaupt im Ganzen dasselbe reine ethische Gefühl, das den Herzschlag der Shakespeare'schen Dichtung bilde."[1]) Allein diese weisliche Betrachtung würde schwerlich ausreichen, um dem raschempfindenden Zuschauer die Einschaltung des zweiten Akts zu verdecken, um ihn später vergessen zu lassen, daß die bedeutendste Gestalt des Schauspiels, Gräfin Salisbury, mit dem Aktschluß von der Bühne spurlos verschwunden ist.

Beim Nachdenken über die Frage: ob und wie hier Abhülfe möglich sei? kam mir ein Buch zur Hand, daß die Lösung der Aufgabe erwarten ließ; sein Titel lautet:

---

[1]) Sh.'s dram. Kunst, III, 98.

„Eduard der Dritte. Trauerspiel in fünf Aufzügen von William Shakespeare. Nach der Übersetzung von Ludwig Tieck frei bearbeitet von August Hagen. Leipzig, F. A. Brockhaus, 1879."

Der Verfasser hat sich — als Dichter, Gelehrter, Kunstschriftsteller — zahlreiche Freunde erworben: seine „Norica"[1]) wurden in fremde Sprachen übersetzt, seine „Geschichte des Theaters in Preußen, vornehmlich der Bühnen in Königsberg und Danzig, von ihren ersten Anfängen bis zu den Gastspielen J. Fischer's und L. Devrient's"[2]) ist jedem Freund der Bühnengeschichte unentbehrlich. Aus einer Widmungszuschrift in vorliegender Bearbeitung geht hervor, daß letztere für die Bühne bestimmt sein sollte. Der Verfasser sagt uns auch: von seinen mit Sorgfalt behandelten dramatischen Schriften sei nur ein Trauerspiel gedruckt[3]), diesem (mit dem ungelenken Titel: „Der Oberst und der Matrose") fehlt sichere Beherrschung des Auf- und Ausbaues; die Handlung wird mehr sprunghaft geführt als ruhig entwickelt — in künstlicher Wiederholung statt in kunstvoller Steigerung; Spannung fehlt nicht, aber sie wirkt ängstlich, beklemmend.

Die Bearbeitung „König Eduard's III." nennt der Verfasser „frei"; diese Bezeichnung gilt in ihrer weitesten Bedeutung: richtiger wäre der Ausdruck „völlige Umarbeitung". Verschiedene Personen sind beseitigt, verschiedene andere sind zugesetzt: Akt I, nach Inhalt und Umfang ein Vorspiel, ist fast ganz, Akt V ist durchweg Eigentum des Bearbeiters; daneben laufen starke Kürzungen, welche indes größeres Geschick verraten als die umfangreichen Erweiterungen; von Baudissin's Übersetzung wird selten eine Zeile unverändert beibehalten.

Der obigen Inhaltsangabe des Schauspiels folge, zum Vergleich, ein Auszug der Bearbeitung.

Akt I begiebt sich zu Blanchard bei Canterbury in Sanct-Anselmi Klause, wo ein wunderthätiger Einsiedler dem Volke Rat erteilt und dessen Dank entgegennimmt für vielfach gewährte Hülfe. Zu dem heiligen Manne kommt auch König Eduard mit seinen Rittern; er bringt als

---

[1]) Zuerst erschienen 1829.

[2]) Königsberg, 1854. Gedruckt bei E. S. Dalkowski. (Nicht dem Buchhandel übergeben.)

[3]) Im „Taschenbuch dramatischer Originalien." Herausgeg. von Dr. Franck. Neue Folge. I. Leipzig, Brockhaus. 1842.

Weihgabe ein goldenes Kreuz und bittet um den Waffensegen zum Kriege wider Frankreich. Nachdem das Recht des Königs, unter gekürzter Benutzung der Urschrift, vor dem Einsiedler erörtert worden, wird der begehrte Segen erteilt — und der Vorhang fällt.

Akt II führt uns gleich nach Roxburg. Vater und Gemahl der Gräfin (Warwick und Salisbury) sind eben aus London vom Hofe Eduard's heimgekehrt, sie lauscht ihren Erzählungen begeistert in Liebe und Verehrung für den „großen König". Wir erfuhren das schon durch die einleitende Unterredung zwischen ihr und der Zofe Margaret. Warwick und Salisbury wollen sich verabschieden, weil sie der Dienst wiederum ruft; die Gräfin klagt über drohende Einsamkeit, da rät ihr der Gemahl, sie soll dem König eine Schärpe sticken. Ihre Antwort lautet:

Vortrefflich! Eine Schärpe! Er empfängt sie
Gnädig aus deiner Hand und seine Brust
Umschlingt das Band, das meine Hände schufen
Und das sein Herzschlag mit bewegt. Blau muß
Sie sein, ihm ew'ge Treu' versichernd, golden
Die Zier der Inschrift. Vater, denke doch
Mir einen Sinnspruch aus.

Salisbury. Der würdig ist,
Als Huldigung und Glückwunsch auszusprechen,
Was ihn erfreut, ihn lobpreist und erhebt.

Warwick. Stick in die blaue Schärpe dann, o Tochter:
„Das Unrecht straft der königliche Löwe,
Der Frankreichs gold'ne Lilien zertritt."
(Ritter Edmund erscheint.)

Salisbury. Ist es so weit?

Edmund. Der Wagen steht bereit. [1])

David Bruce, König von Schottland, überfällt das Schloß und lagert sich dort ein, „in Hochmut, Spiel und Trinken" den Tag verbringend. Hier wird der Vorgang eingeflochten, welcher (nach einer von den verschiedenen Erzählungen) zur Stiftung des Hosenbandordens Veranlassung gegeben haben soll; nur ist ihm dadurch die Spitze abgebrochen, daß David Bruce an Stelle König Eduard's tritt. Bruce nämlich erblickt das Strumpfband der Gräfin, als sich beim Ersteigen der Treppe ihr Fuß in die Schleppe verwickelt [2]); die Einschiebung bleibt ohne Folge, ohne Zweck. Bei der Meldung, daß König Eduard

[1]) „Die Pferde stehn bereit" würde besser lauten — ganz abgesehen von der Zeitwidrigkeit des Wagens.

[2]) Schwierig darzustellen, neben bedenklicher Wirkung auf unvorbereitete Zuschauer.

im Anzuge sei, entflieht David Bruce samt seinen Schotten eiligst. Es folgen die Vorgänge, welche in der Urschrift Akt I beschließen, Akt II beginnen, bis dahin, wo Eduard seine Liebe erklärt, alles stark gekürzt, im Sinne nicht erheblich geändert. Den zweiten Akt endet die Gräfin mit dem Selbstgespräch:

Wie bebt' ich beim unheimlich glüh'nden Blick!
Zusammen schrak ich bei der schnöden Rede. —
Darf ich dem Aug' und Ohr wohl Glauben schenken?
Kann doch ein Eduard königlich nur denken.

Akt III — folgt im Wesentlichen wieder dem Englischen, bis zur Wandlung des Königs durch die beiden Dolche. Der Prinz erscheint mit den Rittern: Aufbruch nach Frankreich. — Ebene bei Cressy; der Kampf wendet sich zum Nachteil der Franzosen, die Gefangennahme des Schottenkönigs wird gemeldet. Salisbury bringt Nachricht, daß Graf Montfort für das Herzogtum Bretagne den Lehneid leiste; er fährt fort, eine blaue Schärpe hervorziehend:

Zu dieses Tages Ehre wünscht Erhab'ner
Die mit mir Glück, der ihr gedenkt in Gnaden.
In ihrem Namen bitt' ich, o gestattet
Als untern Saum an euren Purpurmantel
Dies Band zu setzen, scheint es würdig nicht
Des Siegesfürsten Busen zu umschlingen.
Als eitle Zier um einen Lorbeerkranz
Flicht gern ein Band der Frauen zarte Hand.
Der huldreich meiner Hausfrau sich erinnert,
Verschmähe nicht die Schärpe, die sie stickte.

Eduard (die Schärpe empfangend): Sie und für mich?
Salisbury. Für ihren König.
Eduard. Sprich!
Sie sandte mir die Schärpe? — Göttlich schön!
Der Sendung Preis deutst du als letztes mir?
Was ist ein Herzogtum und solch ein Band?
Was gab ihr den Gedanken dazu ein
Des Tages höher'n Sieg mir zu bereiten?
Salisbury. Das Band zu sticken fordert ich sie auf.
Eduard. Die Arbeit ward ihr aufgegeben? — Doch
Sie sandte das Geschenk.
Salisbury. Bescheidenheit
Erlaubt' es kaum der Gattin — —
Eduard. Vorenthalten
Wollt' aus Bescheidenheit sie mir die Freude?
Sie dachte mein, als sie die Inschrift stickte?
Salisbury. Des Ruhmes, den Britanniens Haupt erringt.

Eduard. Setz' auf ein Roß, das mit den Winden wettkämpft,
Den schnellsten Boten, ihr den Dank zu senden. —
Und jetzt mit Vorsicht, als ob Spinnenfädchen
Das prächtige Gewebe sei, leg' an
Dem wahrhaft stolzen Könige die Schärpe.

Zwei Lanzenträger melden die schwere Bedrängnis des Prinzen in der Schlacht.

Eduard (an die empfangene Lanze die Schärpe knüpfend). Was? Graf Audley
Soll mit dem Prinzen fliehn? das kannst du fordern?
Das wagst du, frecher Mensch? Gieb her die Lanze!
Mit dieser blauen Schärpe erheb' ich
Sie zur Standarte. Trage sie ihm vor,
So muß er siegen und der Böhme fallen.[1])

Die Schlacht wird gewonnen, der Prinz erhält den Ritterschlag — bei diesem Aktschluß ist mithin Übereinstimmung zwischen Urschrift und Bearbeitung.

Akt IV — vor Calais.

König Eduard (Zu Ritter Ludwig). Calais und Cressy wären leere Namen
Säh' ich sie in die blaue Schärpe nicht
Mit eingewirkt hier in der gold'nen Schrift.

— — —

Ja, ich weiß, ihr denkt
Nur an Gelüst und Leidenschaft. Was ahnt
Ihr kalten Seelen von gehob'ner Stimmung,
Dankbarer Hingebung und seligem
Entzücken? Aller Saiten Klang, der mir
Unsterblichkeit erstritt'nen Ruhm's versichert,
Der mir Willkommen ruft, ruft tauben Ohren.

Ludwig macht den Vorschlag, die Gräfin nach Sandwich einzuladen, wo Eduard bei der Heimkehr zu landen gedenkt. — Schreckensbotschaft von Poitiers; alle bitten den König, seinem Sohne Beistand zu gewähren, der aber bleibt dabei, daß der Prinz als Ritter sich selber helfen müsse. — Poitiers: die Begebenheiten vor, während und nach der Schlacht. Graf Audley stirbt in den Armen des Prinzen an der Pest. — Roxburg: die Gräfin sitzt wieder tags und nachts am Stickrahmen, aber diesmal hat sie eine Flagge in Arbeit, darauf das Wappen „mit den französisch-englischen Emblemen". Salisbury überbringt den Dank des Königs für die Schärpe.

---

[1]) Also Verwertung einer zweiten Erzählung von der Stiftung des Hosenbandordens.

Gräfin. Nahm er das Unterfangen
Wirklich mit Nachsicht auf?

Salisbury. Mit Liebeshuld.
Zu wenig war es eher als zu viel,
Was ich dir meldete. Er sprach von dir
Mit Achtung und Entzücken und du webtest
Mit jenem Schärpenband auch frohe Stunden
Für mich als gold'ne Fäden ein. Liebreicher
Als je empfing der Hohe mich.

Gräfin. Oft mischt sich
In den Genuß des Sommertags unliebsam
Des Sonnenbrands Empfindung ein.

Salisburn. Wenn du
Sein herzerwärmend Wort gehört, leicht hätte
Stolz und Erhebung dich dem stillen Kreise
Der Häuslichkeit entfremdet.

Gräfin. Nimmermehr.

Salisbury. Denn — wie du fühlst, war es zuviel.

Gräfin. Zuviel,
War es der Fürstenhoheit nicht gemäß.

Salisbury. In eines Andern Mund hätt' es dich fast
Verletzt.

Gräfin. Um wieviel mehr des Königs.

— — —

Gräfin (allein). Du Glücklicher! Ja unerschüttert bleibe
Dein Glaube! Wie beneid' ich den Gemahl!
Ich bin erregt und muß es sein, wenn mein
Ein Eduard denkt und seiner sich nicht schämt.
Ich hätte nicht die Schärpe sticken sollen.

— — —

Ein anderer
Gedankenkreis eröffnet sich den Blicken
Durch das Gebetbuch. —
Ich bete für
Den König. Sei mir das Gebet der Stab,
Aus stiller Traurigkeit mich zu erheben.

Ritter Ludwig erscheint, er macht der Gräfin den Vorschlag, ihren Gatten nach Sandwich zu begleiten und dort den Dank des Königs für die Schärpe selbst zu empfangen. Sie lehnt das ab mit den Worten:

War es denn ernst gemeint? Leicht mißversteht
Ein dienstbereites Ohr des Herren Scherz
Wie kann ich, meines Unwerts mir bewußt,
Spielpfennige für echte Währung nehmen?

Die Gräfin entfernt sich; Ritter Ludwig sagt:

Sie heißt mich schweigend ziehn. So ist erfüllt
Die harte Sendung. Wenn ich auch Mißfallen
Erregt bei ihr, bei ihm erregen werde,
Ich reise mehr befriedigt als gekränkt.[1])

Akt V — bringt endlich Aufklärung über die befremdliche Erscheinung des Einsiedlers im ersten Akt. Wir sehen uns versetzt nach der Hafenstadt Sandwich, wo die Pest herrscht, wo gleichwohl der heimkehrende König landen will. Die Stadt berief den Einsiedler als „Wunderdoktor"; er ist erschienen und hat unter dem Beistand von Geißelbrüdern, die Sankt-Sebastianskirche als Pesthaus eingerichtet. Graf Salisbury kam mit seiner Gemahlin nach Sandwich[2]), er mußte, infolge vorgefundenen königlichen Schreibens, sofort nach London weiterreisen, die Gräfin erkrankt an der Pest — angeblich aus Schmerz, weil der Gatte sie unter Fremden zurückließ. König Eduard erfährt bei der Landung ihre Anwesenheit, ihren Aufenthalt im Pesthaus, er bricht auf dahin, trotz des Abmahnens seiner Begleiter.

„Das Innere einer Kirche in Sandwich. Niedrige Bretterwände mit großer und kleiner Thüre sondern eine Kapelle ab. Vorn zur Seite ein Altar, daneben ein Betschemel[3]). Ein Geißelbruder bringt im Hintergrunde ein Ruhebett in Ordnung." Einsiedler und Geißelbrüder. Die Seuche ist im Zunehmen; dieses Sondergemach soll die Gräfin, welche mit einer Kranken zusammenlag, auf ihren Wunsch erhalten, da sie gern die Kosten tragen will. Zofe Margaret und Gräfin erscheinen.

Gräfin. Schon lebend ward zur Witwe die Vermählte.
Kann Bess'res als den Tod die Witwe wünschen?
Die beiden schwarzen Fleckchen auf dem Arm
Zeigt' ich dem Klausner und er that bedenklich.
Margaret. Es sind die Fleckchen größer nicht geworden.
Gräfin. Sie haben sich verlängert, nun zwei Dolchen
Ähnlich. Schon einer tötet, warum zwei?[4])

---

[1]) Mir unverständlich, da ja Ritter Ludwig dem Könige diese Einladung zuerst vorgeschlagen hat.

[2]) Er besann sich also wieder anders.

[3]) Schwierig herzustellen — wenn die Örtlichkeit den Zuschauer nicht widerwärtig berühren soll.

[4]) Wir erfahren nicht den Grund, weshalb sie ihren Entschluß, in Roxburg zu bleiben, änderte; ebensowenig, ob, wo und wie sie dem Könige zu begegnen gedachte.

Das Kästchen, welches sie bei sich führt, soll ein Amulet enthalten. Der Einsiedler erzählt ihr, auf Befragen, seine Jugend, die eingeleitet wird mit den Worten:

Nicht Alles
Hat guten Klang in meinem Leben —

und dies zeigt sich als nur allzuwahr. König Eduard kommt allein mit der blauen Schärpe.

Gräfin. Du fürchtest nicht? Ein Unerschrockener
Wirst du so Tausende befrei'n von Angst.
Im ganzen Volk wird bald der Ruf lebendig,
Und Lebensmut scheucht Tod und Todesfurcht.

Eduard (dem einige Annäherung verwiesen wird). Nicht, weil ich fürchte — nein, weil du es heischest,
Beherrsch' ich mich in deinem Anblick glücklich.
Kein Siechtum kann dich in das Leichentuch
Einhüllen, eh du nicht mein Fühlen heiligst.
Was ist es, daß die Sternenschrift am blauen
Gewölb' so feierlich uns stimmt, was sonst
Als der geheimnißvolle Sinn, Geliebte?
Die Ruh' der Königin bleib' ungestört
Und ungekränkt des Grafen Stolz.

Gräfin. Eduard,
Ein guter Hirte weide deine Schafe,
Nimm auf die Achsel das verirrte Lamm
Und das verlassene zieh' auf zum Heil!
Willst du es, König? Sprich, laß mich es hören!

Eduard (knieend mit erhobenem Schwurfinger). Ja, ja. Und das Gelübde brech' ich nie.

Gräfin (mit dem Kruzifix sein Haupt berührend). Ich segne dich

Eduard (aufstehend). Kann ich's dir je vergelten?

Gräfin. Du kannst es. Oft hab' ich aus tiefster Seele
Für dich gebetet unter heißen Thränen.
Vergilt es mir durch zwei Gebete. Eines
Für unsre Heimat und für meine Seele
Das andere.

Eduard. Deine Seele.

Gräfin. Die bald scheidend
Zum Himmelsflug die Seraphsflügel breitet.
Blick' hin zum Gnadenbild und bet'.
(Eduard zum Altar gewandt faltet die Hände.)

Gräfin (aufstehend zieht aus dem Kästchen einen Dolch hervor). Ich sterbe
Treu meinem Gatten, meinem Könige.

(Sie erſticht ſich und ſinkt auf das Ruhebett in ſitzender Stellung zurück, indem Käſtchen und Dolch auf die Erde fällt.)[1])

Eduard (ſich umwendend). Ha! was erblick ich. (Rufend) Hülfe, Rettung, Hülfe!
Gräfin (ſich niederlegend). Des Himmels Segen allen, die ich liebte. (Sie ſtirbt.)

Der Einſiedler erſcheint mit den Geißelbrüdern, welche die Leiche der Gräfin „geräuſchlos hinaustragen".

Eduard. Nach acht Tagen ſoll
Einziehen in's königliche Prachtgewölbe
Die Gräfin Salisbury, der Frauen Urbild,
Beim Schein der Fackeln unter Klaggeſängen.
Einſiedler. Das widerſpricht hochherrlicher Verordnung.
Verſenkt iſt ſie ſchon in die offene Gruft
Auf unſerm Totenhof.
Eduard. Wie mitleidslos!
So zieht die Glocken denn mit aller Macht,
Bis der gefühllos mörderiſche Hammer
Der Glocke Mantel ſprengt.
Einſiedler. So lang die Seuche
Anhält, darf keiner Glocke Klang ertönen
Laut Majeſtäts-Befehl.
Eduard (die Schärpe abnehmend). Der ſie gequält,
Verfolgt noch grauſam die Entſchlafene?
Kein Grab? kein Grabgeſang? kein Grabgeläut?
Die blaue Schärpe nehm' ich trauernd ab
Und hänge ſtill ſie hier am Altar auf,
Aus all den Schlachten, die ich ſiegreich ſchlug,
Erwachſe Segensfrucht der Folgezeit.
In einem blauen Band mit goldner Schrift
Stift' ich für Englands Heldenſöhne heut
Ein Denkmal dauernder als Erz und Marmor
Zu dankbarem Gedächtnis.[2])

Die Königin erſcheint noch, um den Tod des Prinzen von Wales zu melden, der ſich bei dem ſterbenden Audley die Peſt holte:

Der ſchwarze Tod, er hatte keine Scheu
Vor unſers ſchwarzen Prinzen ſchwarzer Rüſtung.

---

[1]) Abgeſehen davon, daß es mindeſtens ungewöhnlich iſt, den Dolch in einem Käſtchen mit ſich zu führen, ſteht man hier vor der ungelöſten Doppelfrage: Wenn ſie die Peſt haben muß, warum braucht ſie ſich noch zu erſtechen? Wenn ſie ſich erſtechen muß, warum braucht ſie noch die Peſt zu haben?

[2]) Hier alſo endlich, in dritter Lesart, die deutliche Verkündigung der Stiftung des Hoſenbandordens; unaufgeklärt bleibt aber die völlige Verſchiedenheit des Schärpen-Spruchs von dem Ordensſpruch.

Königin. Wieviel verloren wir im Heldensohne!
Eduard. Der Tugend strahlt nur dort des Lebens Krone!
(Der Vorhang fällt.)

Hier ist also versucht worden, zwischen Haupt- und Nebenhandlung die fortlaufende innere Verbindung herzustellen; aber Niemand wird anerkennen, daß dieser Versuch im Geiste Shakspere's ersonnen und ausgeführt sei: durch das Ganze zieht sich die blaue Schärpe als romantische blaue Blume oder als roter Faden, an welchem Gefühle ausgesprochener und unausgesprochener Liebe aufgereiht werden. Es scheint unmöglich, die Kluft zu überbrücken, welche Haupt- und Nebenhandlung trennt, um den zweiten Akt, der in der Luft schwebt, durch freie Erfindung mit dem Übrigen zu verbinden.

Soll gleichwohl für den Verlauf des Schauspiels einheitliche Entwickelung hergestellt werden, so giebt es nur zwei Mittel — beide höchst gewagt, weil sie rücksichtslos durchgreifen. Das erste lautet: Streichung des zweiten Akts, neben leichten Änderungen am Schlusse des ersten; damit würde man freilich eine großartige Frauengestalt, eine Fülle dichterischer Schönheit aus dem Schauspiel verschwinden lassen. Für den englischen Zuschauer bliebe immerhin so viel Geschichtliches in schwungvollem Vortrag bestehen, daß die Aufführung der „Historie" noch Erfolg haben könnte; sie wäre aber bedenklich gegenüber deutschen Zuschauern, bei denen kein Heimatgefühl Anregung fände durch die Großthaten eines fremden Volkes. Das andere Mittel verfolgt den entgegengesetzten Weg, es lautet: Streichung der Akte I, III, IV, V, und Gestaltung des zweiten Aktes mit dem Schlusse des ersten zum selbständigen Schauspiel; dadurch wäre der Reichtum an eigentümlichen wirksamen Wendungen für unsere Bühne gewonnen. Die Aufgabe ist nicht leicht, sie könnte dankbar werden, wenn der geschickten Hand ihre richtige Lösung gelänge.

XVII.

Shakſpere auf der engliſchen Bühne ſeit Garrick.

[Memoirs of Charles Macklin. By William Cooke. London 1806. — Life of Mrs. Siddons. By Thomas Campbell. 2 vols. London 1834. — Memoirs of the Life of John Philip Kemble. By James Boaden. 2 vols. London 1825. — Memoirs of John Bannister, Comedian. By John Adolphus Esq. 2 vols. London 1839. — A Memoir of Charles Mayne Young, Tragedian. By Julian Charles Young. 2 vols. London 1871. — The Life of Edmund Kean. By J. W. Hawkins. 2 vols. London 1869. — Macready's Reminiscenses and Selections from his Diaries and Letters. By Sir Frederick Pollock, Bart. 2 vols. London 1875. — The Life and Theatrical Times of Charles Kean. By John William Cole. 2 vols. London 1859. — „Their Majesties Servants", or Annals of the British Stage from Thomas Betterton to Edmund Kean. By Dr. Doran. 2nd. Edition. London 1865. — On Actors and the Art of Acting. By George Henry Lewes. Leipzig. Tauchnitz 1875. — Biographia Dramatica. — Ludwig Tieck, Kritiſche Schriften. 4 Bde. Leipzig 1852. Bd. 4.]

Als das engliſche Schauſpiel um die Mitte des XVI. Jahrhunderts ſeinen Anfang nahm, da wurden in London die erſten Schauſpielhäuſer gebaut. Und fortan blieb Londons Bühne der Prüfſtein für den Darſteller: nur wer ſich dort bewährte, hatte feſt ſeinen Ruhm begründet. Eine Gunſt des Glücks war es, daß alsbald in Shakſpere der größte Schauſpieldichter erſtehen ſollte, daß ſich dieſem die großen Darſteller in langer Folge geſellten: ſo blieb ſtetige Wechſelwirkung erhalten zwiſchen Dichter, Darſteller, Zuſchauer — ihnen allen zum Vorteil.

Jedes der drei letzten Jahrhunderte nennt uns einen Namen, deſſen Träger die höchſte Stufe der Schauſpielkunſt erſtieg und zugleich der Shakſpere-Darſtellung ſeinen Stempel aufdrückte, ſodaß ihn überlebte, was er ſchuf. Das XVI. Jahrhundert nennt uns Richard Burbadge; nur in verſchwommenen Zügen blieb ſein leibliches und geiſtiges Bild den Nachlebenden erhalten; aber ſchlagend wird der Wert des Künſtlers dadurch erwieſen, daß er der Erſte war, welcher Shakſpere's mächtigſten

Gestalten unter dem Auge des Dichters Leben verleihen durfte: er starb 1618. Bald folgten die Bürgerkriege: Schauspiele wurden verpönt; völlige Wandlung trat erst ein mit der Restauration. Die zweite Hälfte des XVII. Jahrhunderts wird verherrlicht durch Thomas Betterton, (geb. 1638), der über tiefsten Ernst und lustigsten Scherz als Selbstherrscher gebot; sein letztes Auftreten (1710) beschleunigte den Tod des Siebzigers, er ruht in Westminster. Der Stern des XVIII. Jahrhunderts war David Garrick, dessen Ruhm durch die Grenze der Heimat nicht beschränkt ward; auch ihm gewährte Westminster das Grab (1779).

Jetzt lebte noch als Altmeister der älteste Schauspieler aller Zeiten: Charles Macklin (geb. 1690). Aus eigener Erkenntnis des Rechten verwarf er geschraubte Rede, gespreiztes Spiel, wie es nach Betterton sich breit machte, und setzte an ihre Stelle die natürliche Wahrheit; dafür entließ ihn freilich sein Direktor John Rich mit den Worten: „Auf der Bühne lautet das zu gewöhnlich!" und erst Garrick's Macht entschied den Sieg der gesunden Anschauung. Um Shakspere erwarb sich Macklin ein besonderes Verdienst. Der Kaufmann von Venedig fristetete sein Leben auf den Brettern nur in possenhafter Bearbeitung von Lord Lansdowne[1]); Macklin wagte eie Darstellung nach den Worten des Dichters (1741), trotz Kopfschüttetns der Freunde und Genossen, die so kühner Neuerung ein schlechtes Ende voraussagten; und sein Shylock im Geiste Shakspere's ward von den Nachfolgern kaum übertroffen. Noch als Neunundneunzigjähriger gab er die Rolle mit Beifall, woran das Greisenalter teilhaben mochte; bei der Wiederholung im hundertsten Lebensjahre versagten die Worte, ein Anderer mußte für ihn eintreten, und Macklin schied von der Bühne — auf immer; er starb 108 Jahre alt (1797).

Auch das XIX. Jahrhundert brachte den Engländern große Schauspieler; diese suchten, wie herkömmlich, in London ihren Ruhm, sie suchten zugleich die Leitung einer Bühne, um ihre Gebilde aus eigenen Gedanken desto unabhängiger zu verwirklichen. So folgt denn die Shakspere-Darstellung in England noch fernerhin den glänzenden Namen der englischen Schauspielkunst.

Unter diesen begegnet uns zunächst John Philip Kemble (geb. am 1. Februar 1757), echt schauspielerischen Geschlechts: sein Vater war Direktor einer Wandergesellschaft, seine Mutter die Tochter eines solchen.

---

[1]) Vergl. S. 191.

Gleichwohl wurde der Sohn nicht zum Komödianten bestimmt; er vollendete die klassischen Studien im Jesuiten-Kollegium zu Douay, dann aber trieb's ihn auf die Bretter, welche er freilich schon als Knabe betreten hatte[1]). Der Neunzehnjährige wußte genau, was er wollte — das Ziel hieß: Leitung des Drurylane-Theaters als erster Schauspieler seiner Zeit! Und dies Ziel ward erreicht. Acht Lehrjahre verstrichen bei einigen kleinen Bühnen; mit sechsundzwanzig Jahren (1783) erschien Kemble zuerst in Drurylane — als Hamlet. Die Darstellung der vielgedeuteten Rolle bot in diesem Falle besondere Schwierigkeit; denn alle Gebildeten unter den Zuschauern waren vertraut mit der Bühnenüberlieferung, welche hier an Garrick unmittelbar anknüpfte: sie prüften streng jede Abweichung auf ihre Begründung. Kemble hatte keinen der Vorgänger gesehen: so ward sein Spiel durchaus eigenste Schöpfung, wohlerwogen in jeder Einzelheit. Dem Geiste wandte er nicht, nach bisheriger Art, die Schwertspitze entgegen — weil keine Waffe Schutz gewährt wider solche Mächte; nur seine linke Hand war ausgestreckt, die rechte hielt nachlässig das gesenkte Schwert. Beim Abgange des Geistes kniete Hamlet nieder, als Zeichen der Ehrfurcht vor dem Vater in diesem feierlichen Augenblick. Die Zuschauer wurden gefesselt von der selbständigen Erscheinung; die Blätter behandelten den jungen Schauspieler achtungsvoll, wenn auch bei Manchem, das er brachte, ihre abweichende Ansicht laut ward. Als Mißgriff bezeichneten sie mit Recht, daß Hamlet im gewöhnlichen Hofkleid von schwarzem Sammet erschien, dazu den Hosenbandorden nebst breitem Band, sowie gepudertes Haar. Aber das Trauerspiel wurde fünfmal wiederholt: der Neuling hatten festen Fuß gefaßt auf dem Londoner Boden. Nun folgten die jüngeren Shakspere-Rollen: Bassanio, Posthumus, Macduff, sodann König Johann, Richard III, Othello, Macbeth, Lear. Bald darauf (1785) starb, noch nicht vierzig-

[1]) Dieses erste Auftreten des zehnjährigen Kemble fand statt in dem unbedeutenden Stück: „Charles the First", verfaßt 1737 vom Schauspieler Howard. Die „History of Worcester" bringt den Theaterzettel vom 12. Februar 1767, darin heißt es: „James, Herzog von Richmond — Mr. Siddons" (später Sarah Kemble's Gatte); „James, Herzog von York — Mr. John Kemble; die junge Prinzessin — Miß Kemble; Lady Fairfax — Mrs. Kemble; Gesang in den Zwischenakten — Mr. Fowler und Miß Kemble." Im folgenden April wird angekündigt: „Mr. John Kemble — Philidel" (in König Arthur). „Miß Kemble -- Ariel" (Der Sturm.) Life of Mrs. Siddons, by Campbell, I, 38.39. Hier ist aber das Alter der Geschwister nicht richtig angegeben; denn 1767 zählte John zehn, Sarah bald zwölf Jahre — vgl. a. a. O. I, 14. 15.

jährig, ein gefährlicher Nebenbuhler aus Garrick's Schule, John Henderson; er wurde bestattet in Westminster zwischen Samuel Johnson und Garrick.

Kemble übernahm, einunddreißig Jahre alt, die Leitung des Drurylane-, später die des Coventgarden-Theaters; er blieb in dieser Stellung, mit kurzer Unterbrechung, bis zum Schluß seiner Laufbahn. Der gewissenhafte Schauspieler bewährte sich als umsichtiger Bühnenleiter, dem es galt, eine würdige Darstellung zu erzielen. Die ganze Ausstattung wurde geprüft, ergänzt; dabei kam ihm zu statten, daß den Zuschauern anspruchslose Unbefangenheit noch geblieben war. Sodann beschäftigte ihn die Aufstellung eines tüchtigen Spielplans, und hier leistete den besten Dienst seine reichhaltige Büchersammlung: vor Allem waren da vertreten die älteren Schauspiele, sowie Shakspere und seine Erklärer. Er kannte den Dichter, er kannte seine Landsleute. Bei gelegentlichem Streite, welches Trauerspiel das größte sei, Othello oder Macbeth? meinte Kemble: „Die Männer vom Fach mögen diesen Punkt unter sich ausmachen, aber ihre Entscheidung gilt nur für sie — das Volk hat sein eignes Urteil. Nehmt irgend eine Shakspere-Ausgabe, die gelesen wird, und achtet darauf, welcher Band am stärksten benutzt ist: ich wette, was ihr wollt, der Band wird es sein, worin Hamlet steht."

Auch Deutschland steuerte bei zu den englischen Darstellungen. Lessing's Minna von Barnhelm, bearbeitet durch James Johnston als „The Disbanded Officer, or, The Baroness of Bruchsal", fesselte schon 1786 die Zuschauer in neun Wiederholungen[1]), Emilia Galotti wurde nur dreimal gegeben 1794[2]). Größerer Beliebtheit erfreute sich Kotzebue mit zwei Schauspielen: „Menschenhaß und Reue", unter dem Titel „The Stranger" bearbeitet von Benjamin Thompson (1798); sodann „Die Spanier in Peru", frei behandelt und umgetauft „Pizarro" durch Richard Brinsley Sheridan, den Verfasser der „Lästerschule".[3])

Bei der Rollenverteilung ging Kemble als gutes Beispiel voran,

---

[1]) Major Tellheim und Wachtmeister Paul Werner erscheinen als Oberst Holberg und Sergeant-Major Paul Warmons, die muntere Franziska heißt Lisetta. Eine spätere Übersetzung von Fanny Holcoft bewahrte den ursprünglichen Titel.

[2]) Das Stück erlebte noch zwei weitere Übersetzungen — von H. Thompson und Fanny Holkroft.

[3]) Vergl. S. 141 ff. Auch Schiller's „Kabale und Liebe" wurde schon 1797 durch M. G. Lewis vortrefflich übersetzt, mit dem Titel „The Minister"; das Stück gelangte aber nicht auf die Bühne.

zur Einschränkung der beliebten Jagd nach ersten Rollen. Jeder sollte am richtigen Platze stehn. Alle besonderen Anweisungen wurden mit seiner schönen Handschrift im Bühnenbuch eingetragen. Und doch ermattete nie der eiserne Fleiß des Darstellers, der seine Rollen stets eigenhändig ausschrieb, um sie dann mit allen Hülfsmitteln einzuüben. Günstig war ihm die äußere Erscheinung: eine hohe Gestalt, ein edler Kopf — aber seine Haltung entbehrte der raschen Geschmeidigkeit, man verglich ihn dem marmornen Bildwerk. Leichte Kurzatmigkeit bedingte vorsichtige Behandlung der nicht umfangreichen Stimme: daraus ergab sich ein klarer gemessener Vortrag an ruhigern Stellen, dann folgte das Wort auch der hastigen Kraft höchster Leidenschaft. So weckte sein Spiel stets Bewunderung, Ehrfurcht, seltener riß es fort zum wärmsten Mitgefühl. Für launige Rollen besaß Kemble keine Anlagen: er wollte als Fallstaff auftreten — das verhinderten die Freunde, zu seinem Glück. In vornehm-stolzer Haltung that es ihm Keiner gleich, deshalb rühmte man vor allen die römischen Rollen: Brutus, Coriolan. Hier zeigt sich der scharfe Gegensatz zu Garrick, dem es in der römischen Tracht niemals behaglich war, weil seine mannigfaltig-schnelle Rede, das beweglich-wechselnde Spiel damit nicht stimmen mochten; er versuchte auch nur als jüngerer Mann den Triumvir Antonius in „Antonius und Cleopatra".

Zu Anfang des XIX. Jahrhunderts trat eine seltsame Bühnen-Erscheinung ins Licht der Londoner Lampen: William Henry West Betty (geb. 1791). Im zwölften Lebensjahre spielte er den Romeo und — Hamlet! Das Volk jubelte Beifall, Herzoginnen und Gräfinnen verzogen den Knaben, ernste Lords von der Richterbank erteilten ihm ihren Segen; auf William Pitt's Antrag vertagte das Unterhaus die Sitzung, um den „jungen Roscius" spielen zu sehen; seine Einnahme betrug wöchentlich 500 Pfd. Aber mit siebzehn Jahren, wenn bei Andern der Ruhm noch in der Knospe schlummert, hatte sein Ruhm schon abgeblüht: der Jüngling hielt nicht, was der Knabe versprach.

Kemble's Auftreten war gefördert worden durch seine ältere Schwester Sarah (geb. 5. Juli 1755), bekannt unter dem Namen Mrs. Siddons als Englands größte Schauspielerin. Sie trat auf in neunzehn Shakspere-Rollen — vom Luftgeist Ariel bis zur Greisin Volumnia; ihr Jugendmut verstieg sich sogar mit Erfolg — zum Hamlet. Laune und Anmut standen Mrs. Siddons zu Gebot, nur der leichte Scherz des Mutwillens versagte ihrem Wesen, das in ernster Würde,

im Erhabenen, Gewaltigen seinen vollendeten Ausdruck fand. So erreichten den Gipfel der Kunst: Königin Katharina und Volumnia, Constanze von Bretagne und Lady Macbeth; in Emilia Galotti war sie Gräfin Orsina. Ihrer gebietenden hohen Gestalt entsprach Wohllaut der Stimme, Zauber des Auges — berückend oder vernichtend. Als Gattin und Mutter bewahrte sie fleckenlosen Ruf. Mrs. Siddons sagte: „Mein Bruder John kann beim stärksten Ausbruch des Gefühls noch bedacht sein, daß der Mantel sich ihm nicht verschiebt, mir schwindet jeder Gedanke daran im Sturm der Leidenschaft."

Mit den Jahren gesellten sich zur Bühnenthätigkeit beider Geschwister als weitere Angehörige: die Gattin John's, früher Miß Hopkins, der jüngste Bruder Charles Kemble (geb. 1775) und dessen Gattin, früher Miß Decamp. John Kemble war auch im Leben ein Ehrenmann, geachtet und gesucht von den Besten; dann aber stand ihm seine Kunst zu hoch, als daß sie geselliger Belustigung fröhnen sollte. Er hatte die Hamlet-Rolle dreißigmal ausgeschrieben und jedesmal neue Schönheiten entdeckt. In seinen letzten Bühnentagen rief er aus: „Jetzt erst, wo das Sinken der Kraft mich zum Rückzuge mahnt, fang' ich an, meine Kunst ganz zu verstehen!"

Oft stritt mit ihm um die Palme der geistvolle Altersgenosse George Frederick Cooke (geb. 1756); zügelloses Leben beschleunigte seinen Tod, er starb in Amerika (1812). Lord Byron sagte: „Cooke war der natürlichste Schauspieler, Kemble der übernatürlichste, Kean hielt die Mitte zwischen beiden, aber Mrs. Siddons galt soviel als die drei zusammen!"

Kemble, der sechzigjährige, trat noch einmal auf in einer Reihe seiner beliebtesten Rollen, zuletzt am 23. Juni 1817 als Coriolan. Diesen Abend schildert ein bewährter Augenzeuge — Ludwig Tieck — also: „Tausende waren dicht aneinander gedrängt; Zujauchzen, Jubel des Entzückens und Thränen der Rührung wurden dem edlen Veteranen, den das Publikum an diesem Orte niemals wiedersehn sollte. Der lauteste Lärm des Beifalls, den ich je, selbst in Italien, gehört hatte, war nur ein schwaches Getöse gegen dieses unbeschreibliche Toben, das sich, nachdem der Vorhang gefallen war, oben und unten, schreiend und pochend, mit Händen und Füßen, mit Fächern und Stöcken arbeitend, von allen Seiten erhob. Nachdem dies eine lange Weile gedauert hatte, trat Kemble tiefgerührt wieder hervor. Was völlig unmöglich erschien ereignete sich dennoch: der Lärm wurde noch größer, sodaß sein Getobe das Gefühl von etwas Furchtbarem und Erhabenem erregte.

Kemble verbeugte sich und setzte einigemal an, um seine Abschiedsworte zu sagen; er errang endlich die Fassung, wurde aber oft durch Thränen unterbrochen. Kein Laut im Hause, als aus vielen Gegenden ein verhaltenes leises Schluchzen." Den letzten Bühnengruß schlossen die Worte: „Gegen meinen Wunsch sage ich Ihnen in dieser schmerzlichen Scheidestunde ein langes Lebewohl!" — Erschütterte Gesundheit nötigte Kemble, das südliche Frankreich, Italien und die Schweiz aufzusuchen; er starb in Lausanne am 26. Februar 1823 und fand dort die Ruhestätte.

Ein Stern erlosch — ein neuer war schon aufgegangen; aber seine Bahn steht zu der eben verfolgten im schneidenden Gegensatz. Der Mensch wandelt nicht ungestraft unter Palmen — er wandert auch nicht unbefleckt durch's Elend.

Edmund Kean ward geboren 1787 am 4. November; über seinen Vater schwanken die Angaben, ob er Schneider oder Schreiner war, seine Mutter hieß Anna Carey. Die Eltern kümmerten sich nicht um das Kind, dessen erste Lebensjahre dunkel bleiben; dreijährig wurde Edmund wegen seiner Schönheit erwählt im Opernballet den Amor darzustellen. Eine schmutzige Winkelschule gab ihm dürftigen Unterricht. Die Zeit bis zum siebenundzwanzigsten Jahre ist ein stetes Landstreicherleben, voll Enttäuschung, Kummer, Hunger. Der Sechsjährige verdingt sich als Schiffsjunge zur Fahrt nach Madeira, die Beschäftigung mißfällt ihm — er stellt sich taub, täuscht die Ärzte und erreicht seinen Zweck: man schafft ihn nach London zurück. Ein Oheim, Moses Kean, stelzfüssig, Possenreißer und Bauchredner, widmet ihm bedenkliche Lehrstunden, aber er macht ihn auch mit Shakspere bekannt — und des Knaben Sinn ist gefesselt; in den Bühnenwinkeln von Drurylane wächst der Funke zur Flamme. Oheim Moses stirbt, Edmund lebt in Schänken, auf Jahrmärkten: da verdient er sein Brot durch Seiltanz und Schauspieler-Kunststücke. Um diese Zeit spielt er auch den Prinzen Arthur im „König Johann" — neben Kemble, neben Mrs. Siddons und beobachtet Kemble's reife Darstellung, ohne sie zu bewundern. Das ist nur ein flüchtiger Sonnenblick! Es geht wieder auf Jahrmärkte, er macht den Affen, singt als Nachtigall und vollführt die verwegensten Leistungen auf dem Seile. Der Vierzehnjährige veranstaltet zu Portsmouth eine Abendunterhaltung, er gefällt als Hamlet, als Richard III.; am nächsten Tage Wiederholung: sein Reingewinn beträgt 3 Pfd. — ein nie besessener Schatz! Nun folgt Umhertreiben mit Wandertruppen, bei kargem Lohn, schmaler Kost. Gelegentlich wird auch Unterricht er-

eilt im Tanzen, Fechten, Boxen — das alles versteht er meisterhaft, dazu Reiten, Rudern, Schwimmen. Der Einundzwanzigjährige heiratet die Schauspielerin Mary Chambers, vordem Erzieherin; beide wandern weiter wie bisher. Familiensorgen steigern das Elend: oft genug muß ein Glas Branntwein die gesunkenen Lebensgeister wieder auffrischen. Endlich trifft ihn zu Dorchester ein Gönner aus früheren Tagen, Dr. Drury, der staunt über die Fortschritte des Komödianten, er empfiehlt ihn den Eigentümern des Drurylane-Theaters; ihr Bühnenleiter kommt, prüft sein Spiel, und alsbald folgt eine Anstellung für drei Winter, gegen 8, dann 10, zuletzt 12 Pfd. wöchentlich. Edmund Kean erscheint vor den versammlten Eigentümern in London. Diese sehen enttäuscht den schäbigen Aufzug des kleinen, blassen, unruhigen Mannes mit dunklem Haar, mit blitzenden Augen, der so selbstbewußt vor sie hintritt. Er soll ihnen eine Rolle vortragen — das wird verweigert: er ist angestellt und verlangt sein Recht, zuerst den Shylock zu spielen, weil das weite Gewand des Juden die Mängel der körperlichen Erscheinung verbergen wird. „Caesar oder Nichts! Das Haus mag richten!" Widerwillig müssen die Herren nachgeben. Der 26. Januar 1814 kommt, trüb und regnicht; man hält nur *eine* Probe, vormittags: der entsetzte Regisseur tadelt die neue Auffassung des Shylock. Stolz erwidert Kean: „Die Auffassung *soll* neu sein; ob sie falsch ist, das wird sich finden." Am Abend ein leeres Haus, kaum fünfzig Menschen im Parterre. Shylock tritt heraus — er trägt schwarzes Haar, statt des üblichen roten, er lehnt sich ruhig auf den langen Rohrstab, er spricht natürlich, treffende Schärfe bezeichnet die Spitzen der Rede. Schon seine ersten Worte fesseln die überraschten Hörer, der Beifall wächst, er wird stürmisch im vierten Akt. Das Ziel, seit Jahren erstrebt, ist endlich erreicht: die erste Stunde reinen Glücks! Kean stürzt nach Hause, seinem Weibe ruft er zu: „Mary, jetzt sollst du im eignen Wagen fahren; und Charlie, mein Junge, du sollst auf die Schule nach Eton — o, hätte Howard, unser Ältester, das noch erlebt! Aber dem ist besser dort, wo er ist."

Die Theater-Eigentümer waren überrascht, nicht überzeugt; allein zu ihnen gehörte Lord Byron: dieser fühlte sich angezogen durch den verwandten Geist, mit Wärme trat er ein für ihn. Byron's Wort ward bewährt durch Kean's That: das alte Drurylane sah, wie niemals zuvor — eine dichtgedrängte Menge, sobald der Zettel den Namen Kean's brachte — auf ihn strömte Ruhm, strömte Gold! Bei der Vor-

stellung von „Richard III." unterhielten sich die Schauspieler über seine Kunst. „Pah!" sagte Einer, „er ist ein guter Hanswurst!" Der alte John Bannister erwiderte: „Da hast du Recht; der Hanswurst sprang uns Allen über die Köpfe." — Richard III. steigerte den Eindruck: Kean brach auch hier mit jedem Herkommen. Lord Byron schrieb: „Richard ist ein Mann, und Kean ist Richard." Kemble sagte: „Sein Spiel weicht so völlig ab von dem meinen, daß Niemand verlangen kann, mir soll dies Spiel gefallen; aber eins bleibt wahr, ihm zum Ruhm: in seinem Ernst ist er furchtbar." — Auch Hamlet gefiel, und ihn übertraf noch der Othello; dessen Farbe verwandelte Kean aus dem tiefen Schwarz in ein lichtes Braun, um dem Mienenspiel mehr Ausdruck zu gestatten; später gab er den Jago mit gleichem Glück. Die nächsten Jahre brachten Macbeth, Timon, Romeo, Richard II., — letztere beide hatten nur zweifelhaften Erfolg. Weiche, innige Töne paßten weniger für die Natur des Darstellers, desto sicherer traf er das Harte, Schroffe; gleichwohl war die Stimme klangvoll in der Tiefe, aber das verlor sich in der Höhe bei heftiger Erregung. Seine Macht bewährte die Leidenschaft. Das Launige stand ihm nicht minder zu Gebot: er sang in der Posse, spielte noch wie einst den Hanswurst, und die Freunde stritten, ob Othello oder Hanswurst den Preis verdiene? Seine Fehler entsprangen seiner Vielseitigkeit, dem Verlauf seiner Bahn: so gab er ein blitzendes, blendendes Feuerwerk von neuen scharfen Betonungen, die oft den Sinn ganz veränderten; dazu hastiges Spiel, reich an überraschenden kleinen Künsten — daß alles riß fort ohne Widerstand, es drängte zu Beifallsstürmen.

Kean sagte: „Die Kritik rühmt von mir, ich spiele meine Rollen aus der Eingebung des Augenblicks — das ist lächerlich: Alles muß vorher überlegt und festgestellt sein." Trotzdem that er oft genug das Gegenteil und spielte ganz anders als er's vorher überlegt hatte; wenn dann seine Frau erstaunt nach dem Grunde fragte, erhielt sie zur Antwort: „Ich fühlte, daß es so richtig war." Hier handelt sich's um den alten Streit: ob der Spieler über seiner Rolle stehen soll, oder die Rolle über dem Spieler? — Meister Talma fällte dieses Urteil: „Die Schauspielkunst bleibt ein großer Widerspruch. Wir müssen die Kraft des tiefen Empfindens besitzen, sonst gelingt es uns nimmermehr, im vollen Hause die vielköpfige Menge zu beherrschen, sie fortzureißen; aber wir müssen zugleich auf den Brettern unser Gefühl im Zaume halten; denn sobald wir diesem nachgeben, wird die Darstellung unsicher. Der erfahrene

Schauspieler berechnet vorher die Wirkung, er bringt nicht unvorbereitet den Ausbruch der Leidenschaft, des Seelenschmerzes: was er auch kundgiebt, es ist das Ergebnis reifer Erwägung. Der Todesschmerz, welcher dem Augenblick entsprungen scheint, die Freude, welche wie unwillkürlich hervorbricht, Tonfärbung, Handbewegung, Blick — dies alles gilt für plötzliche Eingebung, und es wurde doch hundertmal vorher versucht." So der unerreichte Talma. Bei Edmund Kean konnte ungestümer Drang die Schranken der nüchternen Erwägung überspringen. Garricks Witwe sah in ihm dem einzigen berechtigten Nachfolger ihres Gatten, an den er sie lebhaft erinnerte. Londons vornehmste Kreise bemühten sich, den Künstler heranzuziehen, allein er vermied lieber solche Gesellschaft und begründete das mit den Worten: „Dort spricht man über Vieles, was ich nicht verstehe — Politik und andere gelehrte Sachen werden verhandelt; aber vom Theater spricht man unglaublichen Unsinn."

Kean stand jetzt auf dem Gipfel seiner Kunst, seiner Kraft, seiner Macht. Das währte fünf Jahre lang — da traf ihn die selbstverschuldete Wendung. Ein Mann, der in der Ehre seines Hauses durch ihn gekränkt war, suchte Recht bei dem Richter, und der Verklagte wurde gebüßt um 800 Pfd. Die Höhe der Strafe fiel für ihn nicht ins Gewicht, allein es erhob sich — wie stets in solchem Falle — der Streit: ob das nichtöffentliche Leben des Schauspielers in Betracht komme bei Würdigung seiner Kunstleistung? und wie stets wurde dies bejaht von der Menge, die überdem aufgestachelt war. Das erste Wiedererscheinen vor den Lampen brachte dem verwöhnten Liebling einen Sturm des Mißfallens, welchem nicht er noch die Freunde zu begegnen vermochten; erst nach sechs Monaten war der Groll besänftigt. Diese bessere Wendung beirrte nicht den Plan des Tiefgekränkten, England für immer zu verlassen. Er schiffte hinüber nach Amerika, wo man ihn schon einmal jubelnd empfangen hatte[1]); aber auch bis dahin warfen die Londoner Ereignisse ihren Schatten. Und Kean zog wieder heimwärts, verbittert, im Innersten erschüttert. Glänzende Darstellung wechselte jetzt mit Gedächtnisschwäche, mit matter Ausführung; ein Gastspiel in Paris wurde zum Mißerfolg (1828). Geistiges Getränk mußte das Erlöschen der Spannkraft für den Augenblick beseitigen. Zum letzten Mal betrat er die Bühne am 25. März 1833 als Othello, mit

[1]) Die erste Gastspielfahrt nach Amerika (1820) brachte glänzende Einnahmen, stürmischen Beifall; dann ließ Kean's Name das Haus leer, und blos deshalb, weil die „Saison" vorüber war: Schauspielbesuch galt jetzt nicht mehr als „guter Ton".

seinem Sohn Charles als Jago. „Mir ist schlecht," murmelte er, „ich werde nicht spielen können." Ein Glas Branntwein und Wasser, so heiß als möglich, that den gewohnten Dienst. Kean raffte sich auf, ward empfangen wie einst, sein Spiel zeigte das alte Feuer. Als Akt III anfangen sollte, sagte er: „Charlie, bleib' mir nahe; wenn ich's fertig bringe, zu knieen, dann denke dran, daß du mir wieder aufhilfst." Und bei dem großen Auftritt zwischen Othello und Jago versagte die Kraft, mit den Worten: „ich sterbe" sank er dem Sohn in die Arme, man trug ihn von der Bühne. Edmund Kean starb zu Richmond am 15. Mai 1833, sechsundvierzig Jahre alt, er wurde in der dortigen Kirche bestattet. Dekan und Kapitel der Westminster-Abtei verweigerten die Beisetzung an Garrick's Seite. Mit der Gattin, die getrennt von ihm lebte, hatte er sich noch ausgesöhnt. Der Nachlaß wurde versteigert, um Schulden zu bezahlen, und doch waren Kean's Einnahmen mehr als glänzend seit zwanzig Jahren; aber er achtete das Geld nicht und zeigte sich stets freigebig mit vollen Händen, vor Allem gegen Jeden, der einst dem armen Komödianten Freundlichkeit erwies. Von Lord Byron erhielt er die folgenden Zeilen:

„Du strahlest, Sonnensohn!
Der Genius, der deinen Geist erleuchtet,
Holt' aus dem Himmel all sein reines Licht.
Du fesselst mit vollkomm'ner Meisterschaft
Die Leidenschaften — sie gehorchen dir;
Und jede Thräne, tiefverborgen schlummernd
Im Born des Herzens, hört auf deinen Ruf.
Da ist nicht Lust noch Leid der Sterblichen,
Und keine Leidenschaft der Menschlichkeit,
So dir, als ihrem Herrn nicht huldigte.
Die Gottheit, der du treu bist, heißt Natur —
Nur ihren Altar sucht der Genius;
Dort bringst du dar den stolzentflammten Geist:
Zum Reich des Ruhmes treibt dich seine Macht.
Dorthin im Lorbeerkranz, der voll dein eigen,
Geb' ich Geleit dir zur Unsterblichkeit!" —

Und wiederum sollte die ernste Muse nicht verwaist sein. William Macready war geboren zu London am 3. März 1793 als Sohn eines wandernden Schauspieldirektors. In verschiedenen kleinen Schulen erwarb er die ersten Kenntnisse und vollendete seine klassische Ausbildung

zu Rugby. Er wollte sich der Rechtswissenschaft widmen, aber sein Vater bedurfte geschäftlichen Beistands: so betrat der Sohn mit siebzehn Jahren die Bretter als Romeo, auf den Hamlet folgte. Die Gesellschaft verweilte dann in Newcastle (1811); dahin kam Mrs. Siddons auf der Durchreise zu zwei Gastrollen. An beiden Abenden spielte William Macready mit ihr; nach dem Schlusse der zweiten Vorstellung sagte sie ihm: „Ihr Weg ist der rechte, nur vergessen Sie niemals — Fleiß, Fleiß, Fleiß! Und nicht heiraten vor dem dreißigsten Jahre: ich weiß, was es heißt, lernen müssen in Ihrem Alter und dabei für Kinder sorgen. Das ist nichts — Ihre Sorge verlangt die Kunst: also nicht nachlassen im Fleiß, und sicher ist der Erfolg. Aber Sie wollen heute noch zu Balle gehn — da halt' ich Sie nicht länger auf. Nur gedenken Sie meines Wortes: Immer fleißig! und Gott segne Sie!" — Macready ging an dem Abend zu Balle, allein das goldne Wort der Mrs. Siddons war nicht tauben Ohren gepredigt. Der verdiente und beliebte Schauspieler Charles Mayne Young aus Kemble's Schule (1777—1856), den er später überholen sollte, gab ihm noch die nützliche Lehre: „Junger Mann, Sie verschwenden Ihre Kraft ohne Not, das halbe Feuer wäre mehr als ausreichend."

Macready war des Vaters sichere Stütze; er mußte oft selbständig auftreten, wenn die Gesellschaft sich teilte, um gleichzeitig an verschiedenen Orten zu spielen; so wurde die Bühnenleitung erlernt. Dann zog er weiter auf eigene Hand, abwechselnd mit den besseren Bühnen in England, Schottland, Irland, und versäumte nicht, allmälich die übrigen großen Shakspererollen sich anzueignen; dabei betrug sein wöchentliches Einkommen 20 Pfd. So war freilich die Anstellung in Coventgarden auf drei Jahre — mit 16, 17, 18 Pfd. — nur eine Verschlechterung, aber die Theatersprache hielt fest an dem Spruch: „Wer Stern sein will, der muß den Londoner Stempel tragen!"

Auf den Brettern von Coventgarden erschien der dreiundzwanzigjährige zuerst (16. September 1816) als Orest in „The Distressed Mother", einer beliebten Übertragung von Racine's „Andromache". Edmund Kean erklärte, daß er den Orest niemals so vollendet gesehen habe. Nun folgten zunächst unerquickliche Jahre: die ersten Rollen befanden sich in festen Händen, und Schauspielerhände verstehen es, den Rollenbesitz nicht loszulassen. Da fiel auf Macready nur das Minderbedeutende — meist waren's ruchlose Bösewichter, mit deren Verkörperung die Gunst der Menge schwer zu fesseln ist.

Allein was diesen Galgenfrüchten abging an eigener Liebenswürdigkeit, das suchte die Kunst durch unermüdeten Fleiß zu ersetzen: deshalb fehlte nicht wachsende Anerkennung. Im Jahre 1819 zeigten die Zustände des Coventgarden-Theaters ein trübes Bild: gute Kräfte schieden aus, das Haus blieb leer, denn im nahen Drurylane spielte Edmund Kean. Man mußte der Menge Neues, Verlockendes bieten: Macready sollte auftreten als Richard III. Er weigerte sich — galt's doch eine Lebensfrage! Wohl konnte der Erfolg ihn hoch emportragen, allein der Mißerfolg vernichtete seinen Ruf, und in dieser Rolle ward Kean bewundert. Die Bühnenleitung gab nicht nach, am 19. Oktober las man auf dem Theaterzettel: „Nächsten Montag das geschichtliche Trauerspiel Richard III. Herzog von Gloster — Mr. Macready, sein erstes Auftreten als solcher." Ihm sank der Mut vollständig, aber nun gab's keinen Ausweg mehr. Acht Tage noch — und mit Macht wurde gelernt! Er wollte nicht einzelne Stellen hervorspringen lassen, um durch sie zu blenden: der große Heuchler, der Mann süßen Worts, böser That sollte dastehen in voller, lebendiger Erscheinung. So kam denn der verhängnisvolle Montag. Das gedrängte Haus empfing den Helden wohlwollend, die Beifallszeichen wurden lauter, länger, der Auftritt mit Tyrrel nach Ermordung beider Prinzen (IV, 3) entschied den Sieg. Die Sachverständigen bestätigten das Urteil der Menge: sie erklärten dies Seelenbild für durchaus eigenartig, ohne sichtliches Streben nach Besonderheit, ohne Verwendung kleinlicher Mittel zur Erzielung überraschender Wirkung. Vier Wochen später mußte Macready den Coriolan spielen. Hier wurde die frische Erinnerung an Kemble bedenklich; aber auch diesmal lohnte ihn der Erfolg: man rühmte die Würde, mit welcher der Patrizier seine Toga trug. Jetzt ergab sich von selbst die widerwillige Anerkennung der Genossen — sein Anspruch auf erste Rollen war nicht mehr zu bestreiten, das spornte wiederum den Fleiß. Im Jahre 1823 war Macready am Drurylane-Theater angestellt, er sollte mit Kean mehrmals zusammen auftreten, nach dem Plane des Bühnenleiters, aber Kean verweigerte das entschieden, seine Antwort lautete: „Charles Young wäre mir gleichgültig — mit Macready will ich nicht spielen."

Dieser begründet jetzt die glücklichste Häuslichkeit durch seine Verbindung mit einer alten Liebe, der Schauspielerin Miß Atkins. Er schreitet immer noch vorwärts, sein Spiel bewährt sich auch in Amerika (1826). Bis hierher schilderte Macready das eigene Leben; 1827 beginnen die flüchtigen Aufzeichnungen im Tagebuch, jedes Jahr eingeleitet durch ein

kurzes lateinisches Gebet, durch klassische Denksprüche. Am Jahresschluß wird die Gesamt-Einnahme und -Ausgabe vermerkt, immer bleibt ein Überschuß, größer oder geringer. Strengste Selbstbeurteilung findet sich stets — zunächst an dem eigenen Wesen geübt: er giebt Rechenschaft über seine Fehler, um sie abzulegen; sodann trifft das Urteil den Schauspieler Macready, der bei jeder Wiederholung einer Rolle dieselbe gewissenhaft von Neuem einübt, um ihr in allen Teilen gerecht zu werden, und der doch meist von seiner Leistung unbefriedigt ist, wenn die Zuschauer ihm reichen Beifall gewährten. Erst gegen den Schluß der Bühnenlaufbahn lauten die Einzelurteile günstiger. Daneben laufen Bemerkungen über seine Beschäftigung mit griechischen und römischen Schriftstellern, mit den Büchern des Tages — als Erholung vom Beruf. Am vierzigsten Geburtstage heißt es: „Was war mein Leben? Ein Mißbrauch guter Gaben, Verschleuderung des geistigen Pfundes, das mir anvertraut ward." Und ferner, drei Jahre später (18. März 1836): „Das ist der Beruf, den die Menge beneidet, den der Stolz zu verachten sich berechtigt glaubt! Wenn ich von den Brettern komme, ist mein Leib matt und müde, mein Geist abgespannt, unbefriedigt. Gezwungen zur Gemeinschaft mit Unwissenheit, Verkehrtheit, hohler Marktschreierei — das erniedrigt die Kunst, der ich meine Kraft widme, die mir einen Gewinn abwirft, kaum ausreichend, um, beim mäßigsten Aufwand, für die Tage des Alters zu sorgen, damit meine Kinder künftig nicht darben."

Macready folgte keiner Schule. Mit dem Mut seines scharfen Verstandes schuf er sich die eigene Art: sie bestach nicht flüchtig durch leichte Anmut, durch überraschenden Einfall, aber sie traf das Herz durch Wahrheit. Dem vollen Klang der Stimme lieh Erwägung richtigen Ausdruck; die Darstellung trug das Gepräge fester, klarer Persönlichkeit. Er führte zwei Jahre lang die Bühnenleitung in Coventgarden (1837 bis 1839), andere zwei Jahre in Drurylane (1841 bis 1843) und zeigte hier seine früh erworbene Geschäftskenntnis, daneben strenge Ordnung, stete Gerechtigkeit. Ausgesprochener Zweck war, das heimatliche Schauspiel zu heben, weil die Teilnahme der Menge für dasselbe erkaltete: Shakspere's Stücke erschienen in würdigster Ausstattung und Darstellung. Dieser Kunstzweck stand ihm höher als Geldgewinn; allein die gesteigerten notwendigen Kosten wollten sich nicht ausgleichen mit der Einnahme: man berechnete den Verlust auf 10000 Pfd.; deshalb trat er zurück von der Leitung und beschränkte seine Thätigkeit auf Gastspiele bei den

größeren Bühnen der vereinigten drei Königreiche. Zum letzten Mal erschien der Schauspieler Macready (26. Februar 1851) in Drurylane als Macbeth; er zählte achtundfünfzig Jahre und erfreute sich des vollen Besitzes seiner reichen Mittel. Das Tagebuch sagt: „Ich spielte Macbeth wie niemals, niemals zuvor, mit einem Leben, einer Kraft, Wahrheit und Würde, wie mir's früher nie gelang bei der Darstellung dieser Lieblingsrolle. Ich fühlte alles, was ich that — darum fühlten es die Zuschauer mit mir. Ich wuchs mit dem Stück und stand beim Schluß auf der Höhe."

Drei Tage später beging man das Abschiedsmahl für den Scheidenden: mehr als Sechshundert hatten sich eingefunden, darunter die Ersten des Landes, die Spitzen der Kunst und Wissenschaft. Edward Bulwer Lytton führte den Vorsitz; sein Trinkspruch pries Macready als Menschen, als Bühnenleiter, als Schauspieler, und dem Schauspieler galt das Wort: „Bei all den Gestalten, die er schuf, die uns lebendig vor Augen stehen, sagten wir nicht: „Wie gut war das gesprochen!" oder: „Wie fein war das gespielt!" aber wir empfanden tief in der Seele die Treue des Bildes, das er aufstellte." — William Macready zog sich aufs Land zurück, in den Kreis der Familie; er starb achtzig Jahre alt am 27. April 1873, sein Grab ist zu Kensal Green.

Kemble, Kean, Macready — so verschieden im Leben wie auf der Bühne! Und doch ward jeder gepriesen als erster Schauspieler seiner Gegenwart. Der Zufall hat es gefügt, daß die Drei zu gleicher Zeit in London auftraten (1817) — Kemble scheidend von der Bühne, Kean die Sonne des Tages, Macready im Beginn seiner Bahn; und der Zufall führte damals — aus Frankreich, aus Deutschland — nach London zwei Männer, deren Urteil Gewicht hat, auch außer ihrer Heimat: Talma heißt der Franzose, der Deutsche Ludwig Tieck. Talma sah Kemble den Greis als Posthumus in Cymbelin; er sagte: „Ich meine, sein Spiel ist ungleich und gebunden durch falsche Gewöhnung. Gelegentliche Züge der Natur zeigen, daß er weiß, wie es sein soll, und die Zuschauer wissen das ebenfalls, denn sie beklatschten solche Züge und gähnten bei dem Uebrigen." Von Kean äußerte er: „Der ist ein prächtiger, ungeschliffener Edelstein; geglättet und abgerundet wäre er ein echter tragischer Schauspieler." — Ausführlicher begründet sein Urteil Ludwig Tieck, wie immer als Verfechter der Schröder'schen Schule, des einfachen, natürlichen Spiels. Er findet, daß bei Kemble's jüngeren Rollen: Posthumus, Hamlet, Brutus, Percy — die Zeichen des Alters, der ver-

siegenden Kraft allzu lebhaft hervortreten. Über den Posthumus heißt es: „Die Engländer erklären selbst, diese Rolle sei immer schon eine seiner schwächsten Leistungen gewesen — wie viel mehr jetzt! Das Organ ist schwach und tremulierend, aber voll Ausdruck, jedes Wort gefühlvoll und verständig betont; zwischen jedem zweiten und dritten Wort tritt eine bedeutende Pause ein, und die meisten Verse der Reden enden in der Höhe. Diese sozusagen musikalische Deklamation schloß alles wahre Spiel aus. Hie und da sah man den großen Meister, z. B. im zweiten Akte, wo Jachimo sein gutes Glück erzählt: dies Verzweifeln gemischt mit Zorn, das Schöpfen neuer Hoffnung und das Zurücksinken in die Trostlosigkeit wurde vortrefflich gesprochen und gespielt — man sah deutlich, daß Kemble, wenn er nicht der Manier und einer einseitigen Schule sich ergeben hätte, ein wahrhaft großer Schauspieler geworden wäre." Sodann heißt es vom Kardinal Wolsey: „Diese Majestät im tiefen Schmerz; dieses Herz, das schon gebrochen ist, sich aber noch einmal, den schadenfrohen Freunden gegenüber, in seiner ganzen Kraft erhebt; dieses Zittern der Stimme, die nach schwerem Kampf den festen männlichen Ton wiedergewinnt — alles das war unvergleichlich, von höchster Trefflichkeit und Vollendung. Der Kenner des Dichters entdeckte neue Schönheiten fast in jedem Verse. Es ist schwer den Genuß zu bezeichnen, wenn sich ein großer Dichter und ein großer Darsteller auf solche Weise begegnen." — Minder günstig lautet Tieck's Urteil über Edmund Kean: „Der Bühnenheld des Tages ist eigentlich Kean. Diejenigen, die in manchen Tadel Kemble's, seiner Manier und Schule einstimmen, setzen voraus, daß ihr vergötterter Liebling über jede Kritik erhaben sei. Kean ist ein kleiner, fein gebauter Mann, von rascher Beweglichkeit, mit braunen, geistreichen und ausdrucksvollen Augen. Ich war sehr begierig, seinen Hamlet zu sehen. Alles Heitere, alle witzigen Einfälle, die beißenden bitteren Stellen wurden von ihm im besten Ton des Lustspiels gegeben. Mit dem tragischen Teil der Rolle wußte er eigentlich nichts anzufangen. Seine Recitation ist der Kemble's ganz entgegengesetzt. Er spricht Alles rasch, oft eilig, so daß die Würde des Gegenstandes darunter leidet. Bei den Accenten und Pausen verfährt er aber noch willkürlicher als Kemble, legt auch oft durch stummes Spiel oder Anhalten und dergleichen Künste einen andern Sinn in den Vers, als man gemeinhin darin erblicken kann. Sein Starren, Auffahren, Herumdrehen, eine Rede, die er scheint fallen zu lassen, plötzlich mit der größten Kraft aufnehmend, rasch ab-

gehend, langsam doch unvermutet wiederkehrend — von allen diesen epigrammatischen Überraschungen hat sein Spiel den größten Überfluß; er ist unerschöpflich in Erfindungen, seine Rolle auf diese Weise in tausend kleine pikante Bonmots, tragisch oder komisch, zu zerstückeln; und diese geistreiche Art, seine Aufgabe gewissermaßen ganz umzuarbeiten, ist es auch wohl, was ihm die Gunst des Publikums, vorzüglich der Damen, gewonnen hat. Als Richard III. im Zelt (V, 3) fuhr er aus dem Schlafe auf. Aber wie! — Er hatte sein bloßes Schwert neben sich; auf dieses gestützt wollte er vorgehen, sank in die Knie, stürzte zurück als er sich doch erheben wollte, hielt nur den andern Arm hoch empor, der bis in die Fingerspitzen hinein zitterte: so starrend in stummer Angst bewegte er sich auf den Knieen, mit starken Konvulsionen zwar, aber doch langsam, bis in das Proscenium, immer zitternd und das Publikum mit weit offenen Augen anschauend. Ich weiß nicht, wie lange dieses thörichte, stumme Spiel währte, das mir wie die Künstelei eines Seiltänzers erschien; aber als er nun nach geraumer Zeit den Monolog hersagen wollte, da mußte er wegen des übermäßigen Beifallklatschens beinahe noch eben so viele Zeit warten, bevor er beginnen konnte." — Aus diesem Bericht läßt sich Kean's Darstellungsart deutlich genug erkennen. Wenn dieselbe stets fortzureißen vermochte, so liegt darin nichts Unerklärliches: ein Hamlet ganz nach Kean'scher Spielweise findet noch heute in Deutschland aller Orten Bewunderung — und nicht bloß bei der Gallerie. Schon vor länger als hundert Jahren machte Mademoiselle Clairon, Frankreichs große Schauspielerin, die Bemerkung: „Das Publikum überlegt nicht. Man ist immer sicher, durch laute Stimme, durch reiches Geberdenspiel, durch wunderliche Übergänge der Menge zu gefallen." Nebenher vertritt Bühnenerfahrung den Satz: „Auch der begabte Schauspieler soll nicht zu lange bei kleinen Wandertruppen wirken; was ihm von dort anklebt, das wird — selbst unter günstigen Verhältnissen — kaum ganz zu verwischen sein." — Den jüngsten unserer Dreizahl, William Macready, sah Tieck nur in dem schwachen Stück: „Der Apostat"; er sagte von ihm: „Der Bösewicht wurde so vortrefflich gespielt, so rasch, wahr und kräftig, daß ich mich, (wie mir in England noch nicht begegnet war) in die besten Zeiten der deutschen Schauspielkunst zurückversetzt fühlte. Wenn der junge Mann diesen Weg verfolgt, so muß er es weit bringen können."

Tieck zollt auch warme Anerkennung der Miß O'Neill (später Lady Becher), Mrs. Siddons würdiger Nachfolgerin, er sagte von ihr:

„Eine schöne Gestalt, das Gesicht reines Oval, sprechend in allen Zügen, die Stimme kräftig und klar. Diese Großheit, einfache Naivetät, erhabene Natur, welche in ihrem Spiele als Desdemona rührend und erschütternd entwickelt wurden, habe ich nie gleich vollendet gesehn; keine Darstellung, die so tief eindringend und doch in jedem Moment graziös gewesen wäre. Ich hörte wieder einmal jenen reinen und klaren weiblichen Ton, der das Herz allein schon rührt, nicht jenen tiefen knirschenden Schall, der Empfindung und Großheit bedeuten soll."

Englisches Urteil unterschied beim Schauspieler den klassischen und den romantischen Stil — je nachdem das Spiel mehr strenger Kunstregel gehorchte oder mehr in natürlicher Freiheit sich bewegte: scharfe Abgrenzung ist ja hier unmöglich, weil ebensowenig Kunst der Natur entraten kann als Natur der Kunst Die Sachverständigen erklärten, daß die frühere Schule der Kunst, an deren Stelle Garrick die Schule der Natur gesetzt, durch Kemble wieder zur Blüte gekommen sei, daß Kean der Natur abermals ihr Recht gewonnen habe; aber schon bei Garrick tadelte Charles Macklin die Verschwendung des Geberdenspiels. Macready, der nicht alle Regel mit schrankenloser Willkür vertauschen wollte, wurde zwar zur Schule Kemble's gezählt, doch fehlte ihm niemals die Anerkennung seiner durchaus eigenen Auffassung und Gestaltung. Den Dreien bleibt das Verdienst, daß sie durch ihre Darstellungen die Liebe des Volkes für Shakspere lebendig erhielten.

Bei solchem Streben stand es gleichwohl schlecht um das Wort des Dichters. Mit der Restauration war ja eine Flut der schlimmsten Shakspere-Verunstaltung hereingebrochen, und auch Garrick, der auf das Dichterwort zurückging, hatte sich doch tiefeingreifende Änderungen gestattet[1]). Durch Kemble wurden 24 Shakspere-Stücke für die Bühne eingerichtet, welch gedruckt erschienen[2]); auch ihm kam es nicht darauf an,

---

[1]) S. S. 200.

[2]) Kemble's: „Alterations" betrafen die folgenden Stücke: 1. Komödie der Irrungen, 1780. 1811. 2. Der Sturm, 1789. 1806. 3. Coriolan, 1789. 1806. 4. König Heinrich V. 1789. 1801. 1806. 5. Ende gut, Alles gut. 1793. 1811. 6. Kaufmann von Venedig, 1795. 1810. 7. Die lustigen Weiber von Windsor, 1797. 1804. 8. Viel Lärm um Nichts, 1799. 1810. 9. Hamlet, 1800. 1804. 10. König Johann, 1800. 1804. 11. König Lear, 1800. 1808. 12. Cymbeline, 1801. 1810. 13. König Heinrich IV. Th. 1, 1803. 14. Macbeth, 1803. 15. Maß für Maß, 1803. 16. Othello, 1804. 17. König Heinrich IV. Th. 2, 1804. 18. König Heinrich VIII, 1804. 19. Die beiden Veroneser 1808. 20. König Richard III. 1810. 21. Wie es euch gefällt 1810. 22. Die bezähmte Widerspenstige. 1810. 23. Romeo und Julia 1811. 24. Das Wintermärchen, 1811.

Treue gegen den Dichter zu wahren: als Grundlage diente — für Richard III. die alte Bearbeitung von Colley Cibber (1700), für König Lear die von Nahum Tate (1681); in Macbeth wurden die Hexenchöre beibehalten, fortzulassen versuchte Kemble den Geist Banquo's beim Bankett — da staunten denn die Zuschauer gleich den Gästen des Königs über dessen Thun und Reden, welches ihnen wie jenen unerklärlich blieb. Außerdem erfolgten höchst willkürliche Striche und Änderungen; ganze Auftritte, notwendig für's Verständnis, fielen fort, Zusätze fehlten nicht, Hauptrollen bekamen Reden in den Kauf, welche man einfach andern Personen wegnahm.

Auch die äußerliche Darstellung bot genug des Bedenklichen. Kemble's Sorgfalt für Bühnen-Ausstattung wurde gerühmt — das stellt den Geschmack seiner Zeit in zweifelhaftes Licht. Denn als Posthumus trug Kemble (so berichtet Tieck) ein langes gelbes Beinkleid, gestickt nach Art der Husarentracht, gelbes Wams, niederfallenden wallonischen Halskragen, hellblaue seidene Leibbinde, rotseidene Schärpe über die Schulter herabhängend, und kleinen grauen Hut, dazu als Waffe ein kurzes Schwert, an den Hirschfänger erinnernd. Ähnlich erschienen Percy, Prinz Heinz, Jago, Cassio. Mochte nun auch diese buntscheckige Tracht ein für allemal „romantische oder Ritterkleidung" bedeuten, so konnte und sollte doch da die Einsicht des Bühnenleiters veredelnd sich geltend machen. Ebenso wäre das Pflicht gewesen bei anderer häßlicher Ausschreitung. Macbeth's Hexen erschienen im possenhaftesten Aufzug, womit ihr Spiel übereinstimmte. Wenn im Hamlet der zweite Totengräber zur Arbeit sich anschickte, zog er sein Wams aus, dann ein zweites, ein drittes, und so fort bis zum zwölften etwa, von allen Farben und Formen — das währte mehrere Minuten, es erregte den Jubel der obersten Gallerie, und diesem trug man Rechnung; die übrigen Zuschauer hatten Achtung vor dem altersgrauen Herkommen. Kean, obwohl niemals Bühnenleiter, wußte doch manche glückliche Änderung durchzusetzen, wobei er freilich nur bedacht war auf den eigenen Vorteil seiner Spielwirkung. So wurde im König Lear der erste Schluß wieder hergestellt, im Macbeth die angemessene Darstellung der Hexen erreicht. Erst Macready verhieß als Bühnenleiter, nicht bloß das reine Wort Shakspere's zu bringen, sondern auch in Ausstattung und Aufführung der Geschichte wie dem Dichter Treue zu wahren — und er hielt sein Versprechen. Striche bedingten hier und da der Wechsel des Geschmacks, aber Zusätze blieben ausgeschlossen — nur die musikalischen Hexenchöre

im Macbeth, geheiligt durch mehr als hundertjähriges Bestehen, wagte er nicht zu beseitigen. Macready's Aufführungen erfüllten alles, was der verständige Zuschauer wünschen konnte, und nachdem dieser richtige Weg einmal betreten war, mußte er fernerhin maßgebend sein: der Schritt zurück blieb ausgeschlossen — nicht so der Gedanke, noch einen weiteren Schritt vorwärts zu thun.

Samuel Phelps, bewährt als tüchtiger Schauspieler, übernahm 1848 die Leitung des kleinen Sadler's-Wells-Theaters, wo bis dahin nur Wasserkünste und Hanswurstspäße ihr Wesen trieben. Jetzt wurde hier das volkstümliche Schauspiel gepflegt und Shakspere in einer Ausstattung vorgeführt, welche diejenige Macready's weit hinter sich ließ. Inzwischen hatte Charles Kean, der Sohn Edmund's, wiederholt aber vergeblich um die Gunst Londons gerungen; erst sein Hamlet brachte ihm Erfolg, und von da an wußte er als Shakspere-Darsteller Beifall zu finden. Im Jahre 1850 mietete Charles Kean das Princeß-Theater, mit der Absicht, Shakspere vollendet vorzuführen, insonderheit — für das Auge; der Kostenpunkt sollte seine Erledigung finden durch die Anziehungskraft des Neuen. Nun wurden Chroniken, Wappenbücher, Holzschnitte gemustert, Maler und Gelehrte zum Beistand aufgeboten. Das Stadt- oder Landschaftsbild, die Bauart wie der Raum des Hauses, Werktagskleid und Prachtgewand — alles mußte der Zeit bis ins Kleinste getreu sein. Den Theaterzettel begleitete ein fliegendes Blatt, welches jede geschichtliche und anderweitige Auskunft gab, unter Bezeichnung der mitwirkenden wissenschaftlichen Größen: so ward beim Zuschauer die neugierige Schaulust auf's äußerste gereizt. Ein genauer Shakspere-Wortlaut war versprochen, aber starke Striche bedingte stets der zeitraubende Ausstattungsprunk. Die Kean'schen Bearbeitungen erschienen gleichzeitig gedruckt, ausführlich erläutert durch Anmerkungen: sie fanden zu Tausenden Absatz im Theater, wiederholte Auflagen folgten einander rasch. So war denn das Unerhörte an's Licht gestellt!

Im Kaufmann von Venedig sah man beim Aufziehen des Vorhangs den alten Marcus-Platz vom Jahre 1600, mit Campanile und Basilika, vor dieser die drei Cederstämme, als königliche Bannerträger für Cypern, Candia, Morea; Nobili, Bürger, Inquisitoren gehn dort ihrem Berufe nach, Wasserträger, Blumenmädchen kreuzen das Gewühl, Trompetenstöße verkündeten den Dogen, der vorüberzieht mit großem Gefolge — dann erst treten aus der Menge Antonio, Solanio, Salarino, um ihr Gespräch zu beginnen. Porzia's Saal in Belmont

entfaltet die reiche Bauart italienischer Renaissance, der sich aller häusliche Überfluß gesellt. Akt II bietet den weiten Blick auf Venedigs Paläste, Kanäle, Brücken; Gondeln legen an und stoßen ab; vor dem Hause Shylock's entwickelt sich ein Stück venezianischen Carnevals mit Tänzen und Maskenscherzen — bis endlich Jessica von Lorenzo entführt wird. Akt III bringt die Rialtobrücke. Akt IV spielt in der „Sala dei Pregadi" des Dogenpalastes: da sitzen um den Dogen gereiht schweigende Würdenträger in ihrer Amtstracht; Herolde, Schreiber gehen ab und zu, auf den Gallerien drängen sich neugierige Hörer; buntes Leben allerwärts begleitet die Sitzung. Zum Schluß zeigt Akt V Belmont's Zaubergärten, vom Monde wunderbar beleuchtet. London jubelte Beifall: die Pracht mußte jeder gesehen haben; durch ein verbindliches Schreiben an Charles Kean dankte für den seltenen Genuß William Gladstone, damals noch nicht erster Minister. In ähnlicher Weise folgten weitere Shakspere-Stücke. „Heinrich VIII" bot den feierlichen Aufzug des Kardinals zum Staatsrat, das prächtige Bankett im York-Palast, Gerichtssitzung und Traumgesicht; vom Akt V blieb nur die Taufe der Prinzeß Elisabeth: ein Wandel-Hintergrund führte den Zuschauer aus London hinaus bis zur Kirche der „Grauen Brüder" in Greenwich, wo die heilige Handlung damals stattfand. Das Stück erlebte hundert Vorstellungen ohne Unterbrechung, später noch fernere fünfzig. Auf die gleiche Zahl brachte es der „Sommernachtstraum": hier erschien die Herrlichkeit des alten Athen mit Parthenon und Erechtheion; der Wald wimmelte von Elfenschwärmen, dazu Schattentanz und Sonnenaufgang. Siebzehn Shakspere-Stücke kamen in neun Jahren auf die Bühne des Prinzeß-Theaters[1]), als letztes „König Heinrich V"; da wurden vorgeführt: die Erstürmung Harfleur's, die Schlacht bei Azincourt; zwischen Akt IV und V sah man, als eingeschobenes „geschichtliches Zwischenspiel", des Königs festliche Heimkehr in seine Hauptstadt, das alte London zeigte sich mit der alten London-Brücke; den „Chorus" sprach „die Muse der Geschichte" — Mrs. Kean: sie ward schon gefeiert als Miß Ellen Tree. Diese Vorstellung dauerte trotz aller Striche vier volle

[1]) Es waren die folgenden: 1. Was ihr wollt; 2. Hamlet: 3. Wie es euch gefällt; 4. Der Kaufmann von Venedig; 5. König Heinrich IV. Th. 1; 6. Die lustigen Weiber von Windsor; 7. König Johann; 8. Macbeth; 9. König Richard III; 10. König Heinrich VIII; 11. Das Wintermärchen; 12. Ein Sommernachtstraum; 13. König Richard II; 14. Der Sturm; 15. König Lear; 16. Viel Lärm um Nichts; 17. König Heinrich V.

Stunden. Der Dichter gab das Stück auf seinem dürftigen Brettergerüst „mit vier bis fünf zerfetzten schnöden Klingen" — jetzt erschienen die Soldaten zu hunderten vor den Lampen, und die Ausstattung kostete 3000 Pfd.: soweit war Shakspere — hinaufgekommen! — Macready schrieb an Mrs. Pollock: „Vielleicht sollte ich über „Heinrich V." kein Urteil aussprechen; aber wenn ich sah, was bei den Shakspere-Vorstellungen im Prinzeß-Theater weggelassen und was hinzugethan wurde, dann machte mir's immer den Eindruck, als ob der Text, soviel davon übrig blieb, ein fortlaufender Kommentar zu den Schaustellungen wäre, nicht aber das Bühnen-Beiwerk die Erläuterung des Textes." —

Charles Kean verließ die Bühne im achtundvierzigsten Lebensjahre: er hatte genug des Goldes wie des Ruhmes. Das Abschiedsfest veranstalteten ihm (20. Juli 1859) seine alten Genossen von der Schule zu Eton; unter fünfhundertfünfzig Teilnehmern — mehr fanden nicht Platz — waren Herzöge, Grafen, Lords, Parlamentsmitglieder, Männer der Litteratur und Kunst, Vertreter der Hochschulen zu Oxford und Cambridge, im Vorstande saß auch ein geistlicher Herr; auf den Gallerien erschienen an vierhundert Damen der vornehmen Welt, die dem Trinkspruch für den Helden des Tages durch Wehen mit ihren Tüchern Beifall spendeten

So stehen wir denn nahe der Gegenwart. Wohl hat die englische Bühne zur Zeit abermals ihren „Stern": Henry Irving, der Goethe's „Faust" in höchst fragwürdiger Gestalt auf die Londoner Bretter brachte; allein über den Lebenden und seine rastlose Thätigkeit sind die Akten noch nicht geschlossen.

Druck von Wilh. Dupont, Konitz Wpr.

GESTIONE DI CATALOGO
CALERO ENERI

, Tamara Sergeevna
.n under
...atkina, T. S. (Tamara Sergeevna)

PRINTED IN U.S.A.

)LC 2-19-81

CAN ORD UNIVERSITY
LIBRARY
ford, California

n 81-21268
AOC NUC